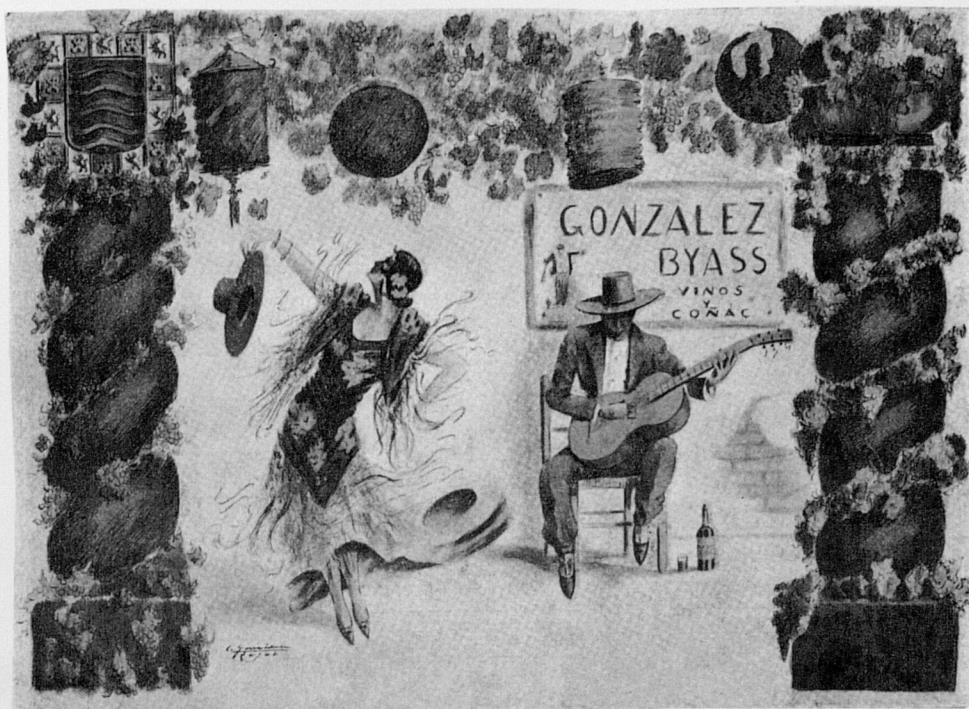


REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA

Año VII. Núm. 14
2º Semestre 2001

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE JEREZ DE LA FRONTERA



JUAN DE LA PLATA

ANTECEDENTES Y ORÍGENES LITERARIOS DE LA INVESTIGACIÓN FLAMENCA

JUAN SALIDO FREYRE

SIGLO XXI: JEREZ Y EL CANTE FLAMENCO

LUIS LÓPEZ RUIZ

FLAMENCO Y TOROS

MANUEL NARANJO LORETO

APROXIMACIONES A LOS ORÍGENES DEL CANTE POR SERRANA

JOSÉ LUIS PANTOJA ANTÚNEZ

EL CANTE FLAMENCO EN EL TEATRO

TOMÁS BORRAS

GUITARRA, CANTE Y BAILE

JUAN DE LA PLATA

EVOLUCIÓN DE LA ZAMBOMBA JEREZANA, EN EL TRANSCURRIR DEL SIGLO XX

DANIEL PINEDA NOVO

POESÍA: SARA BARAS

PAGINAS DE INFORMACIÓN





REVISTA DE FLAMENCOLOGIA
Año VII. Núm. 14 - 2º. Semestre 2001

SUMARIO

ANTECEDENTES Y ORÍGENES LITERARIOS DE LA INVESTIGACIÓN FLAMENCA	
Juan de la Plata	3
SIGLO XXI: JEREZ Y EL CANTE FLAMENCO	
Juan Salido Freyre	17
FLAMENCO Y TOROS	
Luis López Ruiz	31
APROXIMACIONES A LOS ORÍGENES DEL CANTE POR SERRANA	
Manuel Naranjo Loreto	39
EL CANTE FLAMENCO EN EL TEATRO	
José Luis Pantoja Antúnez	51
GUITARRA, CANTE Y BAILE	
Tomás Borrás	69
EVOLUCIÓN DE LA ZAMBOMBA JEREZANA, EN EL TRANSCURRIR DEL SIGLO XX	
Juan de la Plata	71
POESÍA: SARA BARAS	
Daniel Pineda Novo	75
PAGINAS DE INFORMACIÓN	77



Edita: CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE JEREZ DE LA FRONTERA

Director: JUAN DE LA PLATA

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Manuel Pérez Celdrán

Esteban Pino Romero

José Marín Carmona

Manuel Naranjo Loreto

REDACCIÓN Y ADMÓN.: Pl. San Juan, 1 (Palacio Pemartín - Planta Baja)

JEREZ DE LA FRONTERA (Cádiz) - España.

CORRESPONDENCIA: Apartado de Correos, 246 - C.P. 11080

CORREO ELECTRÓNICO (E-mail): flamencologiajerez2001@yahoo.es

PAGINA WEB: www.flamencologia.com

Impresión: AL-ANDALUS, S.R.L.L. c/ Jardinillo, nº 3 - JEREZ (Cádiz)

Diseño y maquetación: J&J - Juan Carlos Ortigón Castellano

C/. San Francisco Javier, nº 6 - JEREZ (Cádiz)

Esta revista se publica, gracias a la colaboración del

EXCMO. AYUNTAMIENTO DE JEREZ,

CAJA SAN FERNANDO

CENTRO ANDALUZ DE FLAMENCO y

FUNDACIÓN PROVINCIAL DE CULTURA DE LA DIPUTACIÓN DE CÁDIZ

La "R. de F." no asume necesariamente las opiniones científicas
contenidas en los textos de sus colaboradores.

*Reservados todos los derechos. Prohibida la reproducción total o parcial de cualquier
trabajo, publicado en esta Revista, sin permiso expreso de su Autor y de la Dirección
de la misma.*



ANTECEDENTES Y ORÍGENES LITERARIOS DE LA INVESTIGACIÓN FLAMENCA

JUAN DE LA PLATA

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

Antes de introducirnos de lleno en el tema, vamos a tratar de conocer, siquiera sea superficialmente cuales puedan ser los antecedentes más significativos de nuestra lírica popular y su reflejo en la Literatura Española; tan plagada en sus orígenes más remotos de canciones, romances y cantares; las más de las veces, recogidos de vulgo y otras, compuestos al estilo de éste por nuestros más excelsos poetas y literatos.

Y en principio, si nos remontamos a los siglos X y XI, nos encontramos con la maravilla del zéjel, composición de la métrica popular de los moros españoles, que se escribía y cantaba en árabe vulgar y su forma más extendida, que fue adaptada al castellano con el nombre de villancico o villancete, constaba de cuatro versos, los tres primeros monorrimos y el cuarto rimado con un estribillo de extensión variable.

Por otra parte, las jarchas eran breves canciones compuestas en dialecto mozárabe, como estribillo de las moaxajas o muguasajas árabes o hebreas. Su temática es generalmente amorosa, constando de dos a cuatro versos. Se estima que constituyen la más antigua poesía lírica que se conoce, escrita en lengua románica. Su descubridor fue el hispanista norteamericano S. M. Stern. De ellas derivaría la paulatina formación de una lírica autóctona, escrita en árabe vulgar o en la lengua romance de los mozárabes -cristianos que vivían entre los moros de España, durante la Reconquista, como súbditos de los reinos musulmanes-, que nos dejó un hermoso tesoro lírico en el Cancionero de Ibn Quzmán.

La existencia de estas jarchas -y las cito como quizás los más lejanos y venerables parientes del actual cante flamenco-, fueron sin duda el punto de partida de toda una serie de cancioncillas líricas populares, donde se iba fijando la raíz evolutiva del castellano. No podemos olvidar que -independientemente de este indeciso alborear de nuestro idioma- el primer gran monumento de la literatura española no es otro que, precisamente, un cantar, el mayor y más espléndido de los romances que hasta nosotros ha llegado. Nos referimos al Cantar de Mio Cid, que todos conocemos, posiblemente compuesto hacia 1140. Y en las crónicas medievales, encontramos refundidos otros cantares de gesta del mismo periodo, como el de los Infantes de Lara, el de Sancho II de Castilla o el de Roncesvalles.

Posteriormente, frente al «mester de Clerecía» y su máximo representante, Gonzalo de Berceo, el más antiguo poeta español de nombre conocido, cuya



fecha de nacimiento se sitúa hacia 1198, nos encontramos en España con el llamado «mester de juglaría», consistente en poesías épicas anónimas que recitaban o cantaban los juglares, de las que son exponentes más preclaros la cántigas de Alfonso X el Sabio. (1221-84).

Por cierto que los historiadores del folklore español, consideran a este rey castellano, junto al obispo franciscano catalán Francesc Eximeniç, como los más destacados precursores del folklore. Las Cántigas de Santa María, atribuidas a Alfonso X, vienen a ser una recopilación de asuntos populares religiosos, principalmente de leyendas milagrosas, e igual carácter popular tienen las composiciones musicales que acompañan a la letra, escrita en gallego. Por su parte, Francesc Eximeniç, obispo de Elna (Rosellón), (Gerona, s/ 1340 -Elna (Rosellón) s/ 1409), además de estar considerado como una de las figuras cumbres de la literatura catalana, es tenido por un gran folklorista medieval, pues recolectó infinidad de adivinanzas, refranes, cuentos, fábulas, supersticiones y malas artes en general, aunque no tenemos noticias de que recopilara canciones ni cantares.

SOBRE EL REY SABIO

Hermenegildo Giner de los Ríos, en un artículo, en la prensa de Granada, publicado en favor del Concurso organizado por Falla y García Lorca, junto con la colaboración de otros intelectuales, en 1922, y que tan minuciosamente ha historiado el profesor Eduardo Molina Fajardo, en su obra «Manuel de Falla y el Cante Jondo», indicaba acertadamente que «En la música es de notar que viniendo el sabio Rey a nuestra Andalucía, quedó prendado de los cantos populares, los cuales se hizo transcribir en la forma única posible a la sazón: en la notación litúrgica de la Iglesia». Y más adelante Giner de los Ríos nos dice, hablando del Rey Sabio: «El, tan aficionado a este arte de la danza y del canto, que creó estudios musicales en la misma Universidad de Salamanca, se prendó de estos aires melódicos de nuestra región, utilizándolos luego para el acompañamiento de sus famosas «Cántigas» a la Virgen María, con letra Gallega».

En esta influencia de los aires melódicos andaluces, en ciertas cántigas de Alfonso X^o, repararía igualmente, con su fina sensibilidad musical, mi admirado amigo, el maestro Joaquín Villatoro Medina, que las incluiría en algunos de sus conciertos, al frente de la Sinfónica de Jerez, en los años 60 del siglo XX, y, sobre cuyo tema y coincidencias melódicas, hablaríamos ambos, en más de una ocasión, con el respeto y el amor que Villatoro tuvo siempre por nuestra música más genuina.

El siglo XV, como espacio de transición entre la cultura medieval y la renacentista, asiste al renacimiento, con nuevos bríos, de la épica y de la lírica, a través de cancioneros y romances -muchos de ellos conservados por la voz popular, hasta nuestros días- que los investigadores estiman como «auténticos e incomparables balances históricos, desde una doble perspectiva culta y popular, de las tradiciones y conquistas castellanas en la Baja Edad Media».



Es en este periodo, cuando Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana (1398-1458), a pesar de sus sonetos «fechos al itálico modo» y de su adaptación al castellano de la escuela dantesca, logra un hábil rebrote, también, de la tradición trovadoresca española, con sus «serranillas» y canciones, recogidas por encargo de otro rey de Castilla y de León, Don Juan II, al que los estudiosos consideran, igualmente, como otro excelso precursor de la investigación folklórica, en la línea de su regio predecesor, Alfonso X.

En la segunda mitad del XV, un poeta culto, Jorge Manrique (1440 apx. - 1478), escala la más alta cumbre de la sensibilidad lírica de su tiempo, al componer las célebres «Coplas» a la muerte de su padre.

Otros poetas, más cercanos al Renacimiento, se incluyen en los Cancioneros cultos del XVI y, a pesar de los persistentes lastres medievales, nuestra poesía lírica se inclina, en parte, hacia el mantenimiento de la escuela tradicional castellana o intenta asimilar, por otro lado, los sentimientos y moldes del petrarquismo.

Después de Cervantes -al que más adelante, dedicaremos un estudio más detenido-, Lope de Vega (1562-1635) que recoge en sus obras algunas seguidillas sevillanas, ensambla prodigiosamente la tradición popular con las innovaciones cultas; y con Luis de Góngora (1561-1627) se renueva la sensibilidad lírica, que ya no habría de evolucionar hasta la aparición del romanticismo.

Este, por su parte, dará paso al costumbrismo literario español, que adquiere una nueva dimensión realista en Mesonero Romanos (1803-1882); Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero), (1796-1877); Serafín Estébanez Calderón (1799-1867) -para nosotros el gran descubridor del flamenco, y al que situamos en el origen de toda literatura flamenca- y Mariano José de Larra (1809-1837), a quien los críticos consideran como el «máximo testimonio de la prosa romántica». Aunque a nosotros, particularmente, por el tema que vamos a tratar de desarrollar, nos interese más destacar, entre todos los escritores costumbristas, al malagueño Estébanez Calderón, más conocido por su seudónimo de «El Solitario», aunque como poeta, utilizará, en sus comienzos, el de «Safinio».

Con estos prolegómenos, tratamos de dejar constancia de la casi permanente presencia culto-popular que, en todo tiempo, desde la España árabe, ha tenido la rica tradición lírica de nuestro país, contenida en sus romances, cancioneros y cantares populares, a los que nunca fueron ajenos nuestros más significativos autores; y que estos romances, coplas y canciones, fueron casi siempre transferibles de unos a otros; bien porque el pueblo, además de los que con exquisito gusto solía componer, tomara otras composiciones de los poetas cultos y las hiciera suyas, enriqueciendo así la tradición oral, o bien porque los poetas de gabinete gustaran de bajar al pueblo, para beber nuestra más sentida poesía lírica, en las propias fuentes de esa tradición, creada y mantenida por excelsos poetas anónimos, cuyos nombres no han pasado jamás a ninguna antología, y a los que los poetas y comediógrafos sevillanos, hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, creadores del teatro costumbrista andaluz (1871-1938, el primero, Serafín, y



1873-1944, el segundo, Joaquín) propusieron, con motivo de su obra «Cancionera», que los poetas cultos les levantaran un merecido monumento.

Sentados estos precedentes literarios, que consideramos de suma importancia para el tema que nos ocupa, nos adentramos ya, definitivamente, en el mismo, para intentar desentrañar, con nuestra mejor fé y voluntad, pero también con un modesto bagaje de conocimientos, cuales puedan ser LOS ORIGENES DE LA INVESTIGACION FLAMENCA y el tratamiento que, en su aparición pública, se le comenzó a dar al arte flamenco andaluz en las postrimerías del siglo XVIII y a lo largo de todo el XIX.

ORÍGENES DE LA LITERATURA Y LA INVESTIGACIÓN FLAMENCA

Decir que la literatura flamenca nace con las llamadas «Escenas Andaluza» de Serafín Estébanez Calderón (El Solitario), sería más o menos lo justo y tal vez lo acertado, si no tuviéramos en cuenta otros preciosos antecedentes que, en forma escalonada, desde los clásicos a los románticos, prestaron su mayor o menor interés hacia el fenómeno del flamenco, conforme éste se fue desarrollando en sus inicios; todavía bastante indecisos, como espectáculo callejero o de ventas y romerías, tras una forzada permanencia en el reducido ámbito doméstico de los gitanos andaluces.

Hasta que ya a finales del XIX, el flamenco vino a encontrar en el creador del folklore español institucionalizado, Antonio Machado y Alvarez (Demófilo), (1846-1893), a quien habría de erigirse en el primer estudioso de nuestros cantes flamencos, si bien más atraído por sus letras que por su música y sin ahondar lamentablemente en un asunto tan vivo y a su alcance, entonces, como era el flamenco que, tanto dentro como fuera del Café de Silverio, se encontraba en sus más altas cotas de esplendor y calidad artística, por no decir de pureza.

No obstante, si hemos de ser justos, con Machado y Alvarez y sus colaboradores, todos ellos destacados intelectuales andaluces de su tiempo, puede decirse que el flamenco, a través de sus coplas, comienza, finalmente, a introducirse en la literatura española; empezando a investigarse seriamente sobre sus orígenes históricos y su importancia, como música autoctona del pueblo andaluz.

Después de «Demófilo», Rodríguez Marín y otros colaboradores suyos, como Guichot Sierra, poca o casi ninguna atención dedicarían nuestros literatos al flamenco; no atreviéndose otros, a ir más allá de la recolección de cantares o de la exaltación de sus personajes costumbristas; tipos castizos que figuraban en obras teatrales, canciones, tonadillas, artículos periodísticos y chistes de dudoso gusto. Con la excepción gloriosa de un Federico García Lorca, cuya intuición genial para el flamenco, han estudiado felizmente nuestros admirados Felix Grande y Agustín Gómez, la mayoría de los escritores y poetas de la primera mitad del siglo XX, tejieron alrededor del flamenco una literatura repleta de lirismo dulzón y analfabeto. Hasta que



surgieron, en la década de los cincuenta, los primeros estudios serios y conscientes, iniciados por el creador de la moderna Flamencología, el escritor argentino, oriundo de San Roque (Cádiz), Anselmo González Climent (Buenos Aires, 1927 -Mar del Plata, Argentina, 1988).

Pero ajustándonos a un estricto orden cronológico, habría que volver a Cervantes, el más clásico y universal de nuestros escritores (1547-1616), a cuyo nombre ya irá unido, para siempre, en la literatura flamenca, el magnífico estudio del profesor Manuel López Rodríguez quien, para encontrar las más antiguas huellas del flamenco, quiso investigar antes, con verdadero acierto, «El mundo gitano en la obra de Cervantes», trabajo de gran valor erudito que publicó la Cátedra de Flamencología de Jerez, en 1970.

Hablar del rastro flamenco en la obra cervantina, y no referirse a este riguroso estudio, sería una injusticia por nuestra parte. De ahí que hayamos de basarnos forzosamente, en un trabajo pionero en la materia, como es éste, si queremos acercarnos, con el respeto que merece, a la obra del Príncipe de los Ingenios Españoles, don Miguel de Cervantes Saavedra.

Estamos de acuerdo con López Rodríguez, en que «Los grandes literatos de nuestro siglo de Oro y posteriores, principalmente los costumbristas, hacen intervenir en muchas de sus obras al elemento gitano de su época, con sus virtudes y con sus defectos y, por supuesto, con sus bailes y con sus cantes. Uno de ellos, (...) fue Cervantes, de quien se ha dicho que más que en los libros, aprendió en la propia vida y con su propia experiencia». Tal vez por eso, López Rodríguez califique a Cervantes como el escritor «costumbrista por antonomasia». Para nosotros, desde luego, Cervantes fue un adelantado del costumbrismo.

El pretender «llegar a conocer el mundo gitano del siglo XVI», a través de Cervantes, es para este investigador un medio que facilite, con otros datos, y otros estudios literarios, poder tender un puente que posibilite salvar la oscura laguna de conocimientos que, indudablemente, existe entre la llegada a España de los gitanos, casi seguro en el siglo XV, y la aparición pública del cante flamenco, a finales del XVIII. Tres siglos que, forzosamente, hay que intentar salvar y recomponer, cuando tan confusa como desconocida es la historia del flamenco, en ese amplio como poco conocido periodo -poco estudiado, por otra parte-, en el que la moderna Flamencología está intentando penetrar, valiéndose de las luces que aportan escritores como Cervantes y trabajos de investigación tan serios como el del erudito López Rodríguez.

En pleno siglo XVI, por tanto, la obra cervantina está plagada de bailes y cantos pre-flamencos de gitanos andaluces. Estos cantos, vienen a ser, principalmente, villancicos profanos y romances, a los que los gitanos, casi sus únicos conservadores -aún en nuestros días-, fueron siempre muy aficionados. No olvidemos que en su obra «La Gitanilla», Cervantes describe a la protagonista de la historia, «Preciosa» de nombre, «rica de villancicos, de coplas, de seguidillas y zarabandas y de otros versos, especialmente romances, que los cantaba con especial donaire».

Pero los romances de «Preciosa», más que recogidos de la tradición oral, según el propio Cervantes hace decir a su personaje, les eran escritos a ésta



por encargo y por docenas. «Y docena cantada, docena cobrada». Esto, de principio, se nos antoja completamente falso, pues no creemos que hubiera gitana ni gitano, en esa época, que supiera leer, ni un romance, ni tan siquiera cualquier palabra escrita en un papel. Incluso hoy día a cualquier gitano le cuesta aprenderse un romance, si es que tiene que leerlo. Mientras que si es por transmisión oral, ya es distinto. Esto lo sabemos por verdadera experiencia personal, pues hemos trabajado con gitanos jerezanos en la recuperación de villancicos y romances y sabemos de sus dificultades para la lectura, mientras que les resulta mucho más fácil aprenderlos de oído.

Nuestra conclusión es que si «Preciosa» cantaba romances, éstos no podrían ser nunca escritos para ella, por encargo. A pesar de Cervantes conocer bien a los gitanos de su tiempo, la gitanilla «Preciosa» nos resulta demasiado sotificada, en ese aspecto. Lo que sí es más creíble, de todas todas, es el «tono correntío» en que, según Cervantes, su personaje solía entonar tales romances. Por algo los cantaores de flamenco han llamado siempre «corridas» o «corríos» a la forma de cantar los romances, porque eran cantados de seguido, todo corrido o, como diría Cervantes, «al tono correntío». Esta tradición romancesca la han conservado hasta nuestros días algunos viejos cantaores del Puerto de Santa María y, hasta mediados del siglo XX, hubo un cantaor que no era gitano, llamado «Chiclanita», que estuvo especializado en la interpretación de los romances o «corríos» flamencos. Y más recientemente, el que fuera gran maestro del cante, Antonio Mairena, llegó a grabar en discos el romance del Conde Sol que recogiera Estébanez en sus «Escenas Andaluzas». Luego, algunos otros cantaores, no muchos por desgracia, han realizado alguna que otra grabación de viejos romances; el último de ellos Antonio Agujeta.

Cervantes, por tanto, si bien no con la fidelidad de un consumado escritor costumbrista, ni con el rigor de un folklorista, sí es digno de tenerse en cuenta, y situarlo justa y merecidamente en los orígenes más preclaros de la literatura flamenca, especialmente porque supo dejar importantes testimonios, en sus obras, del gitanismo pre-flamenco de su tiempo; lo que ya de por sí ha servido para posteriores estudios, como el del flamencólogo López Rodríguez, ya comentado. Aunque para otro investigador, el andaluz afincado en México, Pedro Camacho Galindo, «Preciosa, de Cervantes... era una gitanilla falsificada». Así de duro. (Véase «Andalucía y su cante», pág. 47.- Guadalajara, Jalisco.- México, 1969).

Si la aportación de Cervantes fue mínima a la literatura flamenca y, por otra parte, no muy de fiar, como hemos visto por el ejemplo de «La Gitanilla» y sus «romances por encargo», la verdad es que, salvo alguna salpicadura de gitanismo al uso, en alguna que otra obra de nuestros clásicos, la mayoría de ellos no prestó gran atención, por no decir ninguna, a algo que, por otra parte, estaba más que perseguido y prohibido, y que solo se cocía en muy reducidos y cerrados círculos domésticos o populares, en los que resultaba bastante difícil penetrar.

El flamenco no comienza a darse a conocer públicamente, hasta que las leyes dictadas por Carlos III, en 1783, no hacen posible que los gitanos



adopten unas formas de vida más sedentarias y llevaderas, eligiendo voluntariamente residencia fija y oficio con el que ganar el sustento para los suyos. Y con la tranquilidad que les dá el no sentirse ya perseguidos, sacan a la luz sus cantes y bailes, lo que se nos antoja como una forma de agradecer a la sociedad la devolución de su añorada libertad, el bien máspreciado para un gitano.

Años después, en 1799, el escribano y folklorista vasco, don Juan Antonio de Iza Zamácola y Ozerín (Durango, 1756 - Madrid, 1826), calificado por el compositor, musicógrafo y folklorista catalán, Felipe Pedrell (1841-1922) como «reivindicador de nuestra música popular y de nuestros bailes», dá a la estampa el cancionero del que sepamos se han hecho más ediciones hasta la fecha, la «Colección de las mejores coplas de Seguidillas, Tiranas y Polos que se han compuesto para cantar a la guitarra». Y su recopilador firma con el seudónimo de «Don Preciso», destacando en la portada de su obra que estos cantares, junto con los fandangos, «a pesar de (los) necios, son / el chiste y la sal de España». El segundo tomo de esta colección vería la luz dos años después.

En esta segunda entrega, «Don Preciso» dice esmerarse en recoger otros muchos y nuevos cantares, informándonos de la colaboración que le prestan «varios amigos de Cádiz, Málaga y Murcia, que como no son poetas a la moda, tienen un gusto muy delicado para discernir el mérito de este género de poesías líricas», lo que nos hace pensar que podríamos hallarnos ante un grupo desconocido de escritores andaluces, folkloristas o flamencólogos en ciernes, como los que casi un siglo después se agruparían en torno a «Demófilo», cuando éste se decide a introducir en nuestro país la ciencia del Folklore, importada de Inglaterra.

«Don Preciso», que, además de ser uno de los pioneros de los modernos estudios folklóricos españoles, era consumado guitarrista y bailarín, al decir de sus biógrafos, se nos muestra, en los discursos que preceden a ambos volúmenes de su preciosa obra, como el gran abanderado de la música nacional española que defiende a capa y espada. Lo mismo que luego harían los escritores costumbristas, contra la corriente italianizante que imperaba en nuestro país. «Don Preciso», aparte de dar a conocer el tesoro de nuestro cancionero popular, arremete valientemente contra los músicos y poetas que llama «del nuevo cuño», oponiendo a las composiciones musicales y poéticas de éstos, los cantares «que corren de boca en boca, llenos de gracia -dice- y de agudeza, porque la sencillez con que se expresan en ellos los pensamientos más delicados, les dará siempre -añade- un lugar preferente en la poesía lírica española cantable».

Entre estas coplas que publica «Don Preciso», encontramos muchas de las que les enviaban sus amigos andaluces -¡qué lástima no conocer sus nombres!- que puede decirse que son flamencas auténticas de las que se cantaban a finales del siglo XVIII; algunas de las cuales habrían de prevalecer largo tiempo, en el repertorio de nuestros cantaores. Hallando entre ellas peteneras, soleares y hasta una carcelera.

Este demostrado interés de un tan apasionado recolector de coplas vasco



que, desde lejanas tierras del Norte de España se preocupa de solicitar y recibir de sus amigos andaluces, los más variables cantares, para luego darlos a conocer a sus lectores, no casa nada bien, desde luego, con el desprecio casi olímpico por el flamenco, que encontramos en un eminente escritor gaditano, contemporáneo de «Don Preciso», precursor del romanticismo y una de las más sobresalientes figuras de la literatura española del XVIII, José Cadalso (1741-1782), digno de admiración por otras muchas razones, quien en la tercera de sus «Cartas Marruecas», en las que se dice trabajaba ya en 1768, pone en boca de un joven de buena familia, gaditano igual que él -o tal vez jerezano- al que su *alter ego*, el moro Gazel Ben -Aly encuentra a caballo por el campo, la siguiente respuesta a la pregunta de «¿Cuáles fueron sus primeras lecciones?»: -«Ninguna, respondió el mocito, en sabiendo leer un romance y tocar un polo, ¿para qué necesita más un caballero?». Con este breve diálogo, Cadalso intenta poner de manifiesto, y en evidencia, la que él llama «falta de educación de la juventud» de su tiempo, cuando él mismo apenas contaría, todavía, los 27 años de edad. De ser este diálogo extraído de la realidad, Cadalso, en todo caso no supo ver la ironía que encerraban las palabras del joven, pues no debería resultar nada fácil saber leer un romance y tocar un polo. Sobre todo, desde luego, esto último.

Al ser invitado por su acompañante a pernoctar en el cercano cortijo de su familia, al que se dirigía, Cadalso cuenta más adelante que aquél le presentó «a los que allí se hallaban, que eran amigos o parientes suyos de la misma edad, clase y crianza, que se habían juntado para ir a una cacería, y esperando la hora competente, pasaban la noche jugando, cenando, cantando y baylando; para todo lo cual -añade el escritor gaditano- se hallaban muy bien provistos, porque habían concurrido algunas gitanas con sus venerables padres, dignos esposos y preciosos hijos».

No se daba cuenta, el bueno de Cadalso, en su confusión o despiste, que si estos gitanos estaban allí, acompañados de sus familiares más allegados, no era porque habían concurrido como artistas para animar la fiesta, sino que eran trabajadores del cortijo, en cuyas gañanías era costumbre pasar las veladas cantando y bailando, mucho más si había un motivo como era la cacería, de la cual posiblemente se beneficiarían, más tarde, con alguna que otra pieza de las cobradas por sus señores, a los que algunos servirían como ojeadores o llevando las traillas de los perros. En esta fiesta que describe Cadalso nadie era artista y todos eran trabajadores del campo. Craso error en el que luego han caído algunos estudiosos de esta escena en el cortijo, al considerar a un personaje, al que el autor que comentamos llama Tío Gregorio, como un cantaor profesional, cuando en realidad no debería ser más que el capataz, el aparejador o manijero del cortijo, pues era el se encargaba de animar la fiesta y de que ésta no decayese, pero en ningún momento del relato Cadalso dice que este personaje cantara. Veamos lo que dice el autor:

«Allí tuve la dicha de conocer al señor Tío Gregorio. Por su voz ronca y hueca, patilla larga, vientre redondo, modales ásperos, frecuentes juramentos, y trato familiar se distinguía entre otros. Su oficio era hacer cigarros, dándolos ya encendidos de su boca a los caballeritos, atizar velones, decir el



nombre y mérito de cada gitana, llevar el compás con las palmas de la mano cuando baylaba alguno de sus más apasionados protectores, y brindar a sus saludes con medios cántaros de vino». Tío Gregorio, como se vé, no era un cantaor. Para nosotros debió ser un hombre de confianza del cortijo, tal vez un encargado o manijero; el que se dedicaba a sacar a cantar y a bailar a unos y a otros y a procurar que no faltase de nada. Su oficio, como dice Cadalso, era «hacer cigarros», «atizar velones», llamar a las gitanas por sus nombres, jalear y tratar de que no faltase el vino. Todo eso y, tal vez, mucho más; pero en ningún momento se dice que fuese un cantaor, lo que no quita para que, tal vez, también fuese capaz de echarse un cante, si se lo pedían sus señoritos, a los que tan diligentemente se esmeraba en servir y agradar. Nada más.

Pero, en vez de detenerse a estudiar y describir aquella juerga -que no de otra cosa se trataba, dicho en argot flamenco- el joven Cadalso, asqueado por su visión negativa de la escena, en vez de participar o integrarse en la misma, como uno más de los numerosos presentes, ¿qué es lo que hace? Sencillamente se retira a descansar a uno de los aposentos del cortijo, quejándose posteriormente en su carta -por medio de su *alter ego* el moro Gazel- de que la gente del cortijo no le dejó dormir en toda la noche, con las siguientes palabras: «Contarte los dichos y hechos de aquellos académicos -obsérvese la despreciativa ironía del escritor hacia los cantaores y bailaores- fuera imposible, o tal vez indecente: sólo diré que el humo de los cigarros, los gritos y palmadas del Tío Gregorio, la bulla de todas las voces, el ruido de las castañuelas -¿Castañuelas en una fiesta gitana? lo dudamos mucho.-, lo destemplado de la guitarra, el chillido de las gitanas, sobre qual habría de tocar el polo- aquí otra duda, por nuestra parte-, para que lo baylara Preciosilla -nombre imaginario que, indudablemente, recuerda al cervantino de Preciosa, el ladrido de los perros y el desentono de los que cantaban -termina diciendo Cadalso, exagerando indudablemente la nota- no me dexaron pegar los ojos en toda la noche».

Para que añadir que esta postura de Cadalso ante una animadísima fiesta gitana, o flamenca, es totalmente negativa; sobre todo, teniéndose en cuenta su naturaleza andaluza y gaditana. Cadalso desprecia la fiesta; le molesta una fiesta en la que no se le ocurre más que dormir; una fiesta que hubiera hecho las delicias de un Estébanez Calderón o cualquier otro escritor costumbrista, medio siglo después. Sólo se le ocurre criticar la mala crianza de los jóvenes que compartieron con él techo, comida, vino y los exquisitos placeres del cante y del baile flamenco. De verdad, de verdad, que no lo entendemos.

Y menos, mucho menos, conociendo la enorme cultura de este escritor de Cádiz -¡nada menos que de Cádiz!- que dominaba quince idiomas y que viajó por toda Europa, convirtiéndose a los 41 años en «un héroe absolutamente romántico», al morir en el bloqueo de Gibraltar, en cuya acción militar tomó parte, como coronel de su regimiento. Se nos hace muy cuesta arriba que Cadalso sintiera sinceramente, todo lo que relata en esta tercera «carta marrueca». Crítica tan feróz contra el flamenco debemos pensar que más bien la puso el autor en su relato, atribuyéndola al autor imaginario de la



carta, porque pensó que, a éste, no debería de gustarle el flamenco y si efectivamente era ésta su opinión personal, si a él no le gustaba el cante y el baile, entonces que lo hubiera dicho sin sutileza ni subterfugio. Ciertamente, Cadalso ignoraba que había asistido a uno de los primeros acontecimientos de los inicios históricos del flamenco, cuando éste abandonaba definitivamente el ámbito doméstico, para convertirse en arte de su propio pueblo gaditano y andaluz. De haberlo sabido, hubiera sido muy otra su tercera «carta marrueca» y, por este sólo relato, de haber profundizado en él y haberlo enriquecido en detalles, tal vez los aficionados de hoy le estaríamos más agradecidos. Desgraciadamente no fue así. Cadalso fue «un héroe romántico» y un gran escritor de su tiempo, al que admiramos y respetamos por ello; pero, como diría un gitano de aquella misma fiesta que a él tanto le incomodó; en lo tocante a flamenco está demostrado que fue un señorito esaborío.

Si exceptuamos a Cadalso, la verdad es que, la mayor parte de los escritores románticos españoles que trataron estos temas, vieron con simpatías el mundo del flamenco. Especialmente, los andaluces. Sirva como ejemplo el más romántico de nuestros poetas, Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), que llegó a escuchar al Fillo y a la jerezana Mercé la Serneta, amén de a otros cantaores, de los que fue contemporáneo, y que, en su hermoso relato «La Venta de los Gatos», inmortalizó estas dos preciosas soleares:

«Compañerillo del alma
mira que bonita era,
se parecía a la Virgen
de Consolación de Utrera».

y

«En el carro de los muertos
ha pasado por aquí;
llevaba una mano fuera,
por ella la conocí».

La descripción de las costumbres del siglo XIX sería una faceta sumamente interesante de algunos de los más cualificados escritores y poetas románticos. Su principal tribuna de difusión de artículos y relatos la encontrarían en publicaciones periódicas, como «Cartas Españolas», «El Laberinto», «El Fandango» y «La Correspondencia de España», entre otras que se editaban en Madrid; y en los sevillanos «El Jenio de Andalucía», «La Enciclopedia» y la «Revista de Filosofía, Literatura y Ciencia»; además de el «Boletín Gaditano», desconocido este por la mayoría de los investigadores modernos.

La mayoría de estos periódicos literarios gozaron de corta vida; pero en ellos se dieron a conocer firmas tan prestigiosas, hoy día, para los orígenes de la literatura flamenca, como «El Solitario», que lo hizo en «Cartas Españolas» y «Demófilo» que lo haría en la «Revista de Filosofía», donde por cierto su padre el erudito Antonio Machado y Núñez, escribiría en 1864 un magnífico estudio sobre el «homo sapiens» andaluz que podemos calificar de auténticamente delicioso, en su correcta descripción antropológica, además



de otro interesante trabajo sobre los caballos andaluces.

Dentro del romanticismo, el movimiento costumbrista aglutina a literatos de renombre como la novelista Cecilia Böhl de Faber (1796-1877) que haría inmortal el seudónimo de «Fernán Caballero», quien publicó un «Cancionero» y unos «Cuadros de Costumbres Populares Andaluzas» (Sevilla, 1852), casi al mismo tiempo que lo haría «El Solitario». La Afición de Cecilia por estos temas, la heredó de su padre el hispanófilo alemán, Juan Nicolás Böhl de Faber, quien publicó entre 1821 y 1825 tres interesantes tomos de romances españoles, bajo el título de «Floresta de rimas antiguas castellanicas». Para el folklorista Alejandro Guichot y Sierra, el «Cancionero» de Fernán Caballero es «el producto de una cuidadosa selección literaria».

El sevillano de Alcalá de Guadaíra, José María Gutiérrez de Alba (1822-97), en un libro que titula «El Pueblo Andaluz», recopila artículos, canciones, costumbres y cantares, exaltando en el prólogo de la obra el carácter del andaluz que, «como pueblo, no podía menos de ser músico, y el andaluz canta siempre sus placeres y sus dolores». Entre los trabajos que inserta, debidos a diferentes firmas de la época, incluye uno suyo, titulado «El Vito», que no es otra cosa que una diatriba contra «los bailes extranjeros» que, nos informa, «no han logrado penetrar más que en los salones de la gente culta. Lo que se llama pueblo, esa parte de la sociedad que tiene apego a sus hábitos y costumbres tradicionales, ha rechazado entre nosotros con indignación y desprecio esos movimientos intrusos, sin gallardía y sin gracia, inventados para otros pies menos ligeros»; asegurando que en Andalucía siempre se bailarían el fandango y otros bailes de la misma naturaleza, «entre ellos el Vito». ¡Ay, si este autor levantara hoy la cabeza!

En el epílogo de esta misma antología de textos costumbristas, el colaborador del señor Gutiérrez de Alba, José Martín y Santiago, del cual ignoramos su personalidad literaria y sólo sabemos que era sevillano de nacimiento, nos da noticias muy interesantes, al respecto de la literatura flamenca o costumbrista de su tiempo, que podemos situar en la segunda mitad del XIX. Este autor nos dice que «cuando en toda la península se verifica el gran desenvolvimiento crítico y literario a que estamos todos asistiendo, no debe extrañarnos que de los cuadros de costumbres y de las canciones andaluzas hayan intentado algunos escritores modernos hacer un género especial», y tras asegurar «que de este inesperado movimiento intelectual, tenga nada que temer ni recelar la España moderna», nos informa de «que los cuadros de costumbres andaluzas, que estaban en el olvido, se buscan y se leen con cierta avidéz, y se escriben con cierto esmero». «Ello es -continúa diciéndonos- que las canciones típicas del país se cantan de nuevo en todas las tertulias, y que sus editores hacen en Madrid, o encargan en Barcelona, apresuradamente, largas tiradas de ellas, cuando hace poco tiempo las tenían relegadas al último rincón de sus establecimientos».

Pero el gran escritor costumbrista andaluz, el mejor narrador de escenas de costumbres populares andaluzas, el creador de una rica manera de narrar y describir ambientes y tipos pintorescos, con un esplendoroso y exuberante lenguaje -para muchos, el mejor castellano que pudo escribirse en todo el



ochocientos- no es otro que el malagueño Serafin Estébanez Calderón «El Solitario» (1799-1867), político, arabista, bibliófilo empedernido, cervantista convencido y apasionado romancerista, quien al mismo tiempo hizo literatura costumbrista, folklórica y flamenca; siendo el primero en presentar con auténtico respeto a los flamenco, hasta tal punto que a los gitanos de Triana los dá en llamar «caballeros y damas de Triana», títulos honrosísimos que jamás, ni antes, ni después, nadie dió a ningún gitano del mundo, y al que solo por ésto los gitanos deberían levantarle un monumento.

Estas «Escenas Andaluzas» publicadas en 1847, parece que fueron escritas después de vividas por «El Solitario», desde diez años antes, pues fueron un total de 32 artículos costumbristas, entre los que nosotros vamos a destacar muy especialmente dos de ellos: «Un Baile en Triana», escrito durante su época de jefe político de Sevilla, y el que titula «Asamblea General de los Caballeros y Damas de Triana y toma de hábito en la orden de cierta rubia bailaora», que debió escribir sobre 1845/46, en honor de la bailarina, Guy Stephan -francesa, al parecer- destacada intérprete del Jaleo de Jerez y de otros bailes andaluces.

En su artículo «El Bolero», sobre los orígenes de este baile preflamenco que creó escuela, Estébanez nos cita a Cervantes y a «Don Preciso», llamando a este último «mi buen amigo Don Preciso», por lo que nada tendría de extraño que uno y otro folklorista se cartearan e intercambiaran, para sus respectivas colecciones, romances y cantares.

Para Antonio Cánovas, paisano y pariente de Estébanez, que escribió la mejor biografía de «El Solitario y su tiempo», en la época en que estuvo actuando en Madrid la célebre Guy Stephan, Estébanez residía en la capital de España, ejerciendo su cargo de diputado, sin dejar por ello de asistir a todo tipo de fiestas y espectáculos populares y sin regatear -dice Cánovas- «sus aplausos a las bailaoras nacionales o extranjeras, que de todo había, en quienes por aquella época renacieron y llevaron a altísimo punto de perfección las danzas españolas».

Acerca de su afición por los romances, de los que dice Estébanez que se conservaban mejor en Andalucía que en Castilla u otras provincias, principalmente en pueblos de la serranía de Ronda y del campo de Jerez, él mismo se nos descubre como un consumado cantor de romances moriscos, en una carta que, desde Málaga escribe a su profesor de árabe y amigo íntimo, el historiador sevillano, residente en Lóndres, Pascual de Gayangos y Arce (1809-1897), en la que le dice, entre otras cosas: «He recogido cuatro romances desconocidos, que andaban en la boca de los jándalos y cantaores del país. Estos oyen mi tonada morisca con sumo gusto, y dicen que mi estilo es lo más legítimo que se oye, y que el cante del señorito sabe al hueso de la fruta».

Datos estos que confirma Cánovas, asegurando que Estébanez «no solo entre jándalos y cantaores, sino entre la gente principal, solía echar sus tonadas moriscas, en los patios floridos de Sevilla».

Un escritor de flamenco, folklorista y costumbrista, que además sabe cantar romances y tal vez algo más que romances, viene a ser algo así como



la perfección, a la que, después de «El Solitario», jamás pudo llegar, ni soñando, ningún otro autor, investigador, folklorista o flamencólogo, por más que muchos lo hallamos intentado. Reto éste que solo pudo conseguir en parte, el escritor y poeta jerezano de los años 20 del pasado siglo, Antonio Chacón Ferral (An-Cha-Fe) que ilustró con sus cantes algunas conferencias que dió en el Ateneo Jerezano, en favor del arte flamenco.

Estébanez Calderón conoce a los cantaores de su tiempo y los cita por sus nombres, por más que algunos sean inventados; pero los principales, como El Fillo, El Planeta, El Xerezano y La Perla, entre otros artistas pioneros, han pasado a la historia del flamenco, gracias a él, que los salvó del olvido. Lo mismo ocurre con los cantes que menciona y pone en boca de aquellos cantaores, con fidelidad de verdadero cronista.

Si nos habla del baile nos dice que «en Andalucía no hay baile sin el movimiento de los brazos, sin el donaire y provocaciones picantes de todo el cuerpo, sin la ágil soltura del tallé, sin los quiebros de cintura y sin lo vivo y ardiente del compás...» Y si se refiere a los cantes, nos describe fielmente como es la caña; y observa que los flamencos llaman «corridas» a los romances, «sin duda -dice- por contraposición a los polos, tonadas y tiranas, que van y se cantan por coplas o estrofas sueltas». Informándonos que «Juan de Dios entonó el Polo Tobalo, acompañándole al final, y como en coro, los demás cantadores y cantadoras, cosa por cierto -dice-, que no cede en efecto músico a las mejores combinaciones armónicas del maestro más famoso».

Y nos cita cantes como la rondeña, la granaina, las tonadas sevillanas -madres de las actuales sevillanas-, y bailes como las seguidillas y caleseras y aquello que bailaron El Xerexano y La Perla, que debieron ser alegrías, a juzgar por la copla que menciona. Y es «El Solitario» el primero en hablarnos de las peteneras, «ciertas coplillas -nos dice- a quienes los aficionados llaman perteneras... (que) son como seguidillas que van por aire más vivo; pero la voz penetrante de la cantaora dábanles una melancolía inexplicable», y... ¡quien sabe si esa cantaora era la mismísima y legendaria cantaora de Paterna de Rivera, la propia Petenera!

Resumiendo: Serafin Estébanez Calderón (El Solitario) viene a ser, para nosotros, el verdadero creador de la literatura flamenca, actuando en la redacción de sus «Escenas Andaluzas» como fidelísimo notario de aquellas dos fiestas trianeras que, con tanto garbo, colorido y vivacidad nos describe, usando para ello un lenguaje clásico y preciosista ya en desuso, entre los escritores de su generación; la mayoría de los cuales no dejan de ser más que simples imitadores de un estilo que el gran escritor malagueño puso en circulación, con el mayor esmero y pulcritud de fino artista, eminentemente sensible a la poesía, la música y la estética del incipiente flamenco de su tiempo.

A «El Solitario» debemos, pues, los aficionados y flamencólogos de hoy, las primeras y más brillantes páginas de los orígenes de la literatura flamenca. Mientras que a «Demófilo» hemos de reconocerle los primeros estudios serios, sobre nuestro folklore, y los primeros trabajos de investigación sobre el cante y las coplas flamencas, recogidas directamente del pueblo y de los propios cantaores de su época. Siendo Anselmo González Climent quien habría de



consolidar, definitivamente, a mediados del siglo XX, la investigación más rigurosa y solvente a través de su importante obra literaria; que culmina con la original creación de la flamencología, como ciencia que estudia los cantes, bailes y música del arte flamenco de Andalucía.



Gustavo Adolfo Bécquer, en uno de los retratos que le hizo su hermano, el pintor Valeriano Bécquer



"Fernan Caballero" (Cecilia Böhl de Faber, 1796-1877)



SIGLO XXI: JEREZ Y EL CANTE FLAMENCO

JUAN SALIDO FREYRE
INVESTIGADOR Y ESTUDIOSO⁽¹⁾

Tengo que confesar que este artículo se ha gestado como el cantaor rancio realiza el cante puro y ancestral. Es una mezcla de pena negra y honda que se deposita en la boca del estómago y que produce una especie de «entripao» que hay que sacar fuera a borbotones.

Es una sensación ésta que nunca podrá ser definida mejor que ya lo hiciera Tía Anica La Piriñaca:

«Cuando canto, la boca me sabe a sangre».

Pues bien, de forma análoga, producto de la situación actual de desconcierto, heterodoxia, manipulación y del extraordinario cambio del entorno socioeconómico en el que el flamenco se ha desarrollado en las últimas décadas, que poco o nada tiene que ver con su núcleo originario, siento pena, una pena negra y honda al echar una mirada a la situación actual del cante flamenco.

Tengo, como los grandes cantaores de Santiago y La Plazuela un «entripao» que me abrumba, desola y entristece. De ahí estas líneas que resumen mi visión personal y subjetiva del Cante Flamenco en los umbrales del siglo XXI.

He dividido esta reflexión en cuatro apartados para un mejor seguimiento de los conceptos, siendo el primero de ellos una necesaria mirada atrás, que enmarque y precise la génesis y evolución del cante flamenco de Jerez, a muy grandes trazos, obviamente, ya que no se trata de profundizar en estos importantes y decisivos acontecimientos, sino, de una forma general, situar el marco de referencia que ha hecho posible llevar, hasta nuestros días, una forma de expresión popular tan primigenia.

Siempre que se vuelve la cabeza atrás, en cuanto la génesis y desarrollo del arte flamenco no podemos abarcar, con cierto rigor, más allá de los doscientos últimos años. Todas las afirmaciones, valoraciones o conjeturas que superen estas fechas, suponen, hasta ahora, un mero ejercicio voluntarista, ante la falta de documentación escrita y las deformaciones que toda tradición oral sufre con el paso de los siglos.

(1) El Sr. Salido es, además, y principalmente, un destacado artista de la fotografía; habiéndole concedido, este año, la Cátedra de Flamencología, un Premio Nacional, en dicha especialidad.



No obstante, me interesa en este momento resaltar la importancia de Jerez y su comarca en estos primeros pasos, desde una triple perspectiva: la de sus artistas, el contexto sociocultural y la de los estilos que le son propios.

No es casualidad que el primer testimonio escrito sobre algunos notables cantaores de flamenco relacione, mayoritariamente, cantaores de Jerez.

Esta lista recogida por Antonio Machado y Álvarez «Demófilo», en su libro *Colección de Cantes Flamencos*, publicado en 1881 y dictada por el cantaor jerezano Juanelo, agrupa a veintinueve cantaores de Jerez, encabezados por el célebre Tío Luis el de la Juliana, Tío Luis el Cautivo, Tía María la Jaca, Tío Vicente Macarrón, Tío José Cantoral, etc. Cantaores de Sevilla se relacionan diez; de Cádiz, trece; de Puerto Real, tres; de El Puerto de Santa María, cuatro; de Sanlúcar de Barrameda, cinco; de San Fernando, tres; de Málaga, uno y de Morón, dos.

Por otra parte, parece significativa la importancia extraordinaria del concepto «cantera» como resultado de la tradición familiar en el desarrollo del cante gitano. Así, como ha señalado Bernard Leblon en la ponencia «La Etapa Secreta del Cante», desarrollada en la Conferencia Internacional «Dos siglos de Flamenco», a finales del siglo XVIII, el 47% de la población gitana censada en España corresponde a treinta y cinco apellidos, de los que el más representativo de los gitanos españoles, FERNÁNDEZ, lo es también en el Flamenco, pudiéndose citar entre los jerezanos a Merced Fernández Vargas «La Serneta», Juan Fernández Carrasco «Juanichi El Manijero» o, por ejemplo, a Gregorio Manuel Fernández Vargas «El Borrico» o Fernando Fernández Monje «Terremoto de Jerez». Otros apellidos importantes son los Jiménez, Vargas, Heredia, Montoya, Moreno, Monge, Flores, Peña, Gálvez, Junquera, De los Santos, Soto, Suárez, etc.

Como se puede constatar, grandes cantaores gitanos jerezanos a lo largo de estos siglos han llevado estos apellidos, sucediéndose unos a otros por línea familiar directa, llegándose a veces a definir el traspaso del conocimiento del cante, más por una concepción de clan o cantera que incluso de raza en su acepción general.

Una breve referencia al contexto sociocultural. En su etapa inicial, época de gran importancia, pues su gran influencia determinará muchas de las características específicas de este arte y, a su vez, razón tras el cambio experimentado con el paso de los años, de la situación actual de pesimismo, el cante se desarrolla en ambientes marginales en un marco geográfico concreto y por personas de una raza determinada: los gitanos andaluces. Como indica Ángel Álvarez Caballero en su libro *Historia del Cante Flamenco*, «si vinculamos la creación del flamenco a los gitanos, hemos de valorar inmediatamente, y en toda su dimensión, el hecho de que este pueblo era iletrado, analfabeto, prácticamente inculto». «Resultado de ello es la elementalidad del flamenco, arte primario, bárbaro incluso, un arte virginal por la total ausencia de apoyos formales sustantivos a una evolución de raíz anterior». «El flamenco nació así, desnudo de todo auxilio culto; hasta del apoyo de cualquier acompañamiento musical carecía según todas las presunciones».

Cante flamenco desarrollado, engrandecido y transmitido de generación a generación por gitanos fragüeros, gañanes de la Campiña jerezana, quienes



en las ya prácticamente desaparecidas casas de vecinos de los barrios de Santiago y San Miguel celebran sus fiestas familiares compartiendo, sin saberlo, uno de los patrimonios de la cultura popular andaluza mas ricos y expresivos: El Flamenco.

Manuel Ríos Ruiz, jerezano, poeta y flamencólogo, hace en su libro *De Cantes y Cantaores de Jerez* la siguiente y bellísima descripción del sentir jondo en su vivencia histórica:

«Es una sensación que se comprueba en la reunión de cabales, donde el cante jondo, en su ámbito más entrañable, promueve una compleja y maravillosa ceremonia, un grito que deviene en el tiempo, más que como ocasión de simple divertimento, como una necesaria, apremiante e insoslayable función para dar paso, en su cauce y en su trasfondo, a una sensibilidad conjugadora que unce al oficiante con cuantos le rodean, originadas por raciales sentimientos, en torno a los motivos cruciales de la existencia: amor, vida y muerte, con pronunciamiento fatalista siempre -incluso en los cantes festeros-. a través del cual se revela una mística por el vehículo de la expresión emocionada, por el quejío invocador hacia lo dívico, desde un son nacido de un insondable desconsuelo vital».

Lógicamente, siendo Jerez y su comarca zona cantaora genuina y primigenia, los estilos netamente jerezanos son los troncales más representativos: la toná, la siguiriya, la saeta, la soleá, el tango y la bulería.

Las tonás, interpretadas por cantaores jerezanos en el siglo XVIII son las que primeramente recoge Demófilo en la *Colección de Cantes Flamencos*.

Los cantaores jerezanos del siglo XIX, Loco Mateo, Marrurro, Paco la Luz, Señor Manuel Molina, aportan el acervo más importante siguiriyero, perdiendo aún su influencia y marcando, por derecho propio, nivel de medida en la ejecución actual del estilo.

La saeta por siguiriyas, creación jerezana; con Manuel Torre, El Gloria y La Serrana como primeros abanderados en su registro sonoro, como así lo ha reconocido el propio Antonio Mairena en artículo publicado en la revista «Alto Gualdaquivir».

La soleá, estilo al que Jerez aportó mucho de su empaque actual, parando su forma de expresión, haciéndola más solemne y dramática. La influencia especialmente de La Serneta, Curro Frijones y Juaniquí determina una aportación decisiva a este fundamental estilo, como reconoce Antonio Fernández Díaz «Fosforito» en su ponencia «La Evolución del Cante», dictada en la Conferencia Internacional «Dos Siglos de Flamenco», celebrada en Jerez.

Los tangos, uno de los estilos más antiguos y extendidos, se definen en Jerez al decir de Antonio Mairena y Ricardo Molina, más que por una razón geográfica, por la inspiración personal, gracias a la influencia interpretativa de Frijones.

La bulería, por último, estilo profundamente jerezano; con un compás genuino, recoge y sintetiza, la alegría y gracia de los gitanos de Jerez. Es en esta ciudad donde, de forma universal, el estilo establece una palpable comunión entre artistas y espectadores. Es sin duda, una conjugación de complicidades, más allá del flamenco.



El segundo apartado de mi exposición tiene como objetivo definir qué representa el cante de Jerez como hecho singular, dentro del cante flamenco.

«Jerez ha sido siempre el aljibe de lo jondo, su semillero propicio, su plantera, su cazuela. El cante ha tenido en Jerez un ámbito, un entorno especial al que fundirse para personalizarse. De la conjunción lograda, amasada como un pan candeal, ha amanecido su distinción». De esta bella y poética forma, Manuel Ríos sintetiza a la perfección el sello especialísimo y diferenciador del cante de Jerez.

Es precisamente este factor diferenciador, mantenido a través de los años, pieza angular para explicar la singularidad de nuestro cante. Siempre se ha dicho que en Jerez no se canta ni mejor ni peor que en otras zonas cantaoras, sino diferente. Diferente, en mi opinión, por dos razones fundamentales: la primera, por la personalidad que a lo largo de los años mantiene Jerez, e imprimen los artistas y cantaores de nuestra comarca. En segundo lugar por la extraordinaria importancia que en el desarrollo de los diversos estilos ha tenido la aportación personal de numerosos cantaores jerezanos. Ambas razones, muy unidas entre sí, configuran una forma de expresión singular; fuente donde han bebido los más grandes artistas de otras zonas cantaoras: Loco Mateo, Marrurro, Señor Manuel Molina, Paco La Luz, La Serneta Juaniquí, Frijones, Manuel Torre, El Gloria, Chacón, Isabelita de Jerez, Juan Mojama, y más recientemente Fernando Terremoto, La Paquera, Agujetas y tantos otros. Muchos de ellos no profesionales, como Tío José de Paula o Domingo Rubichi, pueden ser buenos ejemplos de esta personalidad expresiva que tanta influencia ha tenido en el acervo flamenco.

Pero no quiero dejar de señalar otros aspectos igualmente importantes que inciden en la singularidad del cante de Jerez. De hecho se corresponde con los valores intrínsecos de su estética expresiva. Son conceptos más fáciles de «sentir» que de «definir». En efecto, ¿cómo explicar que entendemos por «jondura», «pellizco», «duende», «rajo», «pureza»...?

Son, sin duda, conceptos que sentimos nítidamente, diáfananamente, al escuchar a los cantaores jerezanos. Son características originarias de nuestra zona, no necesariamente exclusivas, que han permanecido inalterables a pesar de los muchos años que han pasado.

Decía el gran flamencólogo Anselmo Climent que «el duende es la verdad a rajatabla, la verdad sin accidentes, la desnudez existencial». Es así, precisamente, como se ha cantado generación tras generación por los gitanos de Jerez. Un cante verdadero, desnudo de barroquismo, donde el sentimiento se antepone al academicismo, primigenio en su concepción y práctica, donde lo que se dice se subordinaba a cómo decirlo; dónde, en fin, las músicas prevalecen sobre las letras ¿Acaso algún aficionado tras escuchar un gipío entelerido de Tío Borrigo o Terremoto se ha preocupado por no entender parte de la letra cantada? ¿No será, quizás, que nuestros cantaores más representativos poseen el secreto misterioso de los «sonios» negros, evidencias de una pena honda y negra llevada ancestralmente por una raza, la gitana, marginada y perseguida a través de los siglos? Posiblemente sí.

El cantaor jerezano para transmitir la autenticidad de la pureza jonda se



*Bella estampa romántica de la iglesia de Santiago, a cuyo alrededor se encuentra el barrio gitano de su nombre. Pintura de Manuel Fernández.
(Reproducción cedida por la Galería FDAZA de Jerez)*



rebusca en los adentros. Pelea el cante diciéndolo con muchas fatigas en los estilos dramáticos. Es como si se lo tragara llevándolo a las entrañas y nos lo devolviera a borbotones, siempre en el filo de la navaja, culminado a ley el máximo exponente de la verdad cantaora, el culmen de la expresión jonda. En los estilos festeros, destaca por encima de todo el compás. Y aquí volvemos, una vez más, a la singularidad de Jerez. Existe una rara unanimidad entre tratadistas, flamencólogos, artistas y aficionados a reconocer que el compás de Jerez es único y diferente a la vez. Se lleva en la masa de la sangre. Fácilmente se reconoce a los artistas de Jerez escuchando el soniquete de su compás.

En el tercer apartado de este trabajo trataremos de hacer una valoración de la situación actual del cante en Jerez que permita, posterior y definitivamente, afrontar su inmediato futuro en los albores del siglo XXI.

«Si queremos un flamenco vivo, palpitante, auténtico, que contagie emociones y estremezca, nunca, nunca, nunca, por tres veces nunca, los profesionales han de abandonar la vieja y sabia costumbre de encontrarse con los suyos más cercanos en la gloria de una celebración honda, reducida y libre. La fragua de los tercios sublimes, el horno que cuece los panes sabrosos de la grandeza, el lugar donde los vinos de la estética profunda se afianza en madres generosas... Necesitan la sangre caliente de las noches sin fin, el rigor espléndido de las madrugadas abiertas al poderío de los gritos, la bulla de los impulsos creativos sin límite de horas, el contacto de los cuerpos, las voces y las músicas rozándose a la vera».

Estas palabras dictadas por el destacado escritor, periodista y flamencólogo José Luis Ortiz Nuevo, en su ponencia «La nueva Escenografía y su influencia en el flamenco», incluida en el XVII Congreso Nacional de Actividades Flamenca, considero definen a la perfección el deseo que todo buen aficionado espera vivir: El cuarto de cabaes.

Ahora bien, ¿es esto posible hoy día? ¿Las prisas de la vida moderna, se corresponden con estos planteamientos flamencos que tanto gustan a los verdaderos aficionados? Y, por otra parte ¿se está dispuesto a pagar, en lo que valen, estas reuniones? ¿Hablamos de unos ritos anclados en el pasado reciente?

Pero vayamos por parte. Antes de circunscribirme a nuestro querido Jerez en concreto, debo formular una consideraciones más generales que afectan a todo el sentir cantaor.

Una primera reflexión, sería constatar que el flamenco actual está fuera de su contexto embrionario. Geográfica y socialmente la música flamenca se desenvuelve por canales que no se corresponden con el núcleo originario que lo motivara. Ni en el fondo -circunstancias anímicas de sus ancestrales intérpretes-, ni en la forma -vivencias familiares, íntimas en el patio de vecinos, gañanías, corrales-, ni en la transmisión de los secretos cantaores por la tradición oral, -hoy se aprende en la extraordinaria discografía flamenca disponible-, el contexto flamenco actual se amamanta de los modos y maneras que le fueron propios hasta hace no muchos años. Como dice José Luis Buendía López, en definición afortunada «nuestro arte, nacido en socie-



dades marginales y rural, ha pasado a ser urbano, sin específicas señas de identidad que lo aparten de otros espectáculos masivos y plenamente integrado en los engranajes de los circuitos comerciales».

En segundo lugar, ¿sigue siendo el flamenco, un arte para minorías? ¿Tienen algo que ver las reuniones minoritarias en los cuartos de cabales, templos sagrados de ritos memorables, donde los asistentes en perfecta comunión con los oficiantes, gozaban con cercanías físicas de sudores y fatigas cantaoras? Hoy vemos como en Palacios de Deportes, miles de personas, la mayoría sin el menor conocimiento y afición, asisten distraídos a las actuaciones que sólo miles de vatios de potencia permiten escuchar.

Como ha dicho el célebre escritor y flamencólogo Fernando Quiñones, «lo que si cae más acá de dudas es la velocidad de extinción con que el mundo flamenco está viendo irse los restos de los ambientes, los marcos y los horarios en los que fue brotando y creciendo: hasta ahora y por lo menos, según parece, el llamado «progreso» actúa en razón inversamente proporcional a la creatividad flamenca».

En tercer lugar, si repasamos rápidamente los estilos cantaores, podemos concluir globalmente que los drámaticos, ancestrales, no han evolucionado prácticamente nada con el paso de los años; así, las viejas tonás, aunque se escuchen con mayor frecuencia que en otras épocas, gracias, sobre todo, a la revalorización que de ellas hizo Antonio Mairena; las siguiரியas, donde prevalecen y mantienen los estilos de los grandes cantaores del siglo XIX y especialmente y por encima de todas las del genial Manuel Torre; la caña, polo, serrana y liviana fosilizados prácticamente. La caña la escuchamos para bailar especialmente y la liviana -como dato significativo- señalaremos que en el concurso que para esta modalidad de cante anualmente organiza la Peña Canalejas de Puerto Real, da pena ver como cantaor tras cantaor, la mayoría interpreta como máximo dos o tres letras diferentes; los aires de Levante, en sus diversas músicas, mantenidos bajo la influencia estilística de Rojo El Alpargatero, su hijo Antonio Grau, Chacón y Antonio Piñana. Sólo Jerez asume, como no podía ser de otra manera, los aires taranteros de Manuel Torre, quien dio mayor jondura y duende al estilo; las malagueñas, granainas, rondeñas y jaberás, se mantienen donde las dejaron Chacón, El Mellizo, El Canario, La Trini, La Peñaranda... Y llegamos, por fin, a los estilos festeros: Tangos, Cantiñas, Bulerías, y aquí sí, efectivamente, encontramos síntomas claros de evolución, transformación y cambios. Desde el legendario grupo rock de los años sesenta Smash. -por cierto, donde se encuadraba como batería un jerezano, Quico Guerrero- a los Triana, Alameda, Lole y Manuel, Cañadú, Ketama, Diego Carrasco y, últimamente, Niño Jero o Tomasito, Niña Pastori, Navajita Plateá, etc. Dejamos fuera de estas reflexiones el «fenómeno Camarón», ya que su simple acercamiento justificaría un ensayo expresamente dedicado al artista de la Isla.

Es curioso que sean los estilos más ligeros los más influenciados, síntoma indiscutible de la comunicación urbana con públicos masivos, que prefieren los de menor solemnidad y jondura, sin artistas que, por auténticas, arañen el alma; acostumbrados a cambios rápidos, a novedades consumistas,



comercializados y comercializables... Lamentablemente, «los 40 Principales» han llegado al mundo flamenco, que no jondo.

En cuarto lugar, una reflexión, siquiera breve para diferenciar al cantaor del artista. Muchas veces confundimos ambos términos, cuando en realidad, con muchos puntos comunes, nada tiene que ver a la hora del peso y la medida. Muchos cantaores, magníficos incluso, no tienen nada de artistas y viceversa; muchos de los llamados artistas son cantaores mediocres. El cantaor nace, el artista se hace. A este último le deben adornar algunas virtudes además de la de cantar con más o menos suficiencia. Viene a cuento esta reflexión porque en los últimos treinta años se viene produciendo un fenómeno novedoso, mezcla de una parte, de la influencia decisiva de los medios de comunicación, especialmente la televisión y, de otra, una autoconsideración, a veces autoproclamación de artistas que, en justicia, no pasan de ser modestos cantaores. En sentido contrario, muchas actuaciones presuntamente de artistas profesionales, se convierten en espectáculos bochornosos, impropios de personas que cobran por su trabajo y que hacen sospechar de la capacidad anímica o, a veces, física, para cumplir con su obligación.

En quinto lugar, no queremos dejar pasar la ocasión de hacer unas referencias a los actuales canales de difusión del flamenco: Festivales, Peñas Flamencas y Concursos.

Los Festivales fueron en su momento y en plena etapa de la revalorización del cante, iniciada fundamentalmente por Antonio Mairena en lo personal y, entre otras entidades, por la Cátedra de Flamencología en lo institucional, me atrevo a decir, necesarios y convenientes. Pero, desde hace algunos años, muchos han desaparecido y otros, corren ese riesgo. Su nefasta organización, programaciones inadecuadas, horarios y duración trasnochada, mismos artistas, mismos cantes, mismas letras, exigen de esta fórmula, válida entendemos en su concepción original, una profunda revisión. Empezando por quitar la nefasta influencia de los concejales de cultura de turno, neófitos, cuando no analfabetos de la cultura flamenca, que no permiten asesoramiento nada más que de intermediarios interesados en «colocar» a determinados artistas. Los déficits que generan muchos festivales mal enfocados, esquilman los presupuestos de cultura de muchos pueblos andaluces, hasta el punto, como hemos indicado, de la desaparición de muchos de ellos y el peligro de parecido destino de otros tantos. La falta de correspondencia razonable entre el caché de muchos artistas y su capacidad de generar taquillas proporcionadas, justifican una reflexión seria y responsable. Se pagan cantidades exageradas a quienes no atraen por su arte el número de personas suficiente. Si comprendemos un cierto esfuerzo en la organización de estos eventos por parte de la administración municipal, pero a los espectáculos subvencionados con dinero público que generan déficits exagerados, le aseguramos un mal porvenir.

De las Peñas Flamencas, puede decirse sin riesgo de exageración que son el firme baluarte donde descansa en la actualidad el cante flamenco. De las modestas Peñas Flamencas, de sus entusiastas directivos, de la afición in-



condicional de sus peñistas, se establece un tejido bien urdido que da trabajo a muchos profesionales que encuentran en estos santuarios modernos, llenos de fotos antiguas, libros amarillentos y discos de cantaores añejos, amigos de abierto talante, cuando no admiradores entregados que, con respeto reverencial, aspiran a tener un ratito de charla con alguien a quien consideran importante.

Que pena la falta de medios económicos, las estrecheces que la práctica totalidad de ellas sufren. ¡Cuántos milagros flamencos se hacen con los pocos mimbres con que cuentan!. Y aquí, sí, una valoración positiva a las escasas subvenciones públicas que se reciben, por cierto, recortadas en muchos casos en los últimos años. Una vez más se demuestra que la gestión de intereses privados, cuando se hace responsablemente, supera en eficacia a la gestión pública, más interesada en la autocomplacencia y el aplauso fácil que en la consciente defensa de un arte vinculado a la cultura popular. Señalemos para dimensionar convenientemente la cuestión que, como se ha encargado de investigar Cristina Cruces Roldán, sólo en Andalucía existen 184 Peñas Flamencas, con Córdoba y Sevilla como provincias con mayor número de ella.

En cuanto a los concursos, conviene matizar muy prudentemente su realidad actual y su interés cara al futuro. De la indudable categoría, solvencia y prestigio de algunos de ellos: Córdoba, Mairena y La Unión, como ejemplos más significativos, pasamos casi bruscamente a los que no solamente no aportan nada, sino que habría que dudar de si, en sentido estricto, pueden considerarse verdaderos concursos. Comprendemos la existencia de aquellos que defienden cantes concretos, que al ser mínimamente interpretados pueden correr el riesgo de caer en el olvido y quedar arrinconados, como pasa en la actualidad con muchos estilos: Polo, Temporeras, Marianas, etc. Así, el concurso de Serranas en Prado del Rey, el de Mirabrás en Sanlúcar de Barrameda, el de Livianas en Puerto Real, etc.; pero no estamos en absoluto de acuerdo con los concursos que se organizan disfrazando en la práctica ciclos de recitales, a los que asisten los mismos cantaores, ganan siempre los mismos intérpretes, profesionales de los concursos que no aportan nada destacado ya que son mediocres en su nivel artístico y que, como los feriantes, van de pueblo en pueblo participando en todo lo que se convoque. Las peñas se aseguran varias semanas de actuaciones con las fases selectivas, y los ganadores malviven de los premios que obtienen.

La experiencia dice que no han salido nuevos artistas destacados con estos concursos y su puesta en marcha, en muchas ocasiones, sólo se justifica por la escasa imaginación de sus organizadores.

Pero centrémonos en Jerez. En su actualidad flamenca. Cuatro reflexiones para, desde otros tantos puntos de vista, comprender su hoy flamenco.

En primer lugar, una nueva realidad socio-ambiental. En efecto, en las últimas décadas se ha producido un fenómeno de gran influencia: la pérdida para las nuevas generaciones gitanas del contexto embrionario donde se gestó y desarrolló el cante de Jerez. La emigración de familias enteras a los nuevos barrios de la ciudad: La Asunción, en primer lugar; San Juan de



Dios, Polígono de San Benito, San Telmo, Federico Mayo, etc.; posteriormente, dejaron los dos barrios seculares: Santiago y San Miguel y sus calles Nueva y Cantarería, Plazuela Orellana, Acebuche, Álamos, huérfanas del ambiente, sabor y enjundia que le fueron propios durante siglos. Las casas de vecinos donde todos celebraban las fiestas íntimas: bautizos, dichos, bodas, etc., que duraban varios días seguidos y que, unas veces por unos y otras por otros, siempre había algo que festejar, aunque fuese para olvidar penas y amarguras, han perdido, quizás para siempre, el legítimo protagonismo tradicional que las caracterizaban.

En segundo lugar, una preocupante falta de artistas y cantaores de primer nivel. Nunca hasta ahora, la nómina de cantaores jerezanos ha sido tan poco representativa, tan escasa y con tan limitado relieve artístico. Si quitamos algunas, muy pocas, aunque meritorias excepciones, y varios maestros que por razón de edad ya se prodigan de tarde en tarde, el panorama que contemplamos es verdaderamente desolador. Y no debe ser excusa que el problema es generalizado. Han existido otras épocas dudosas en cuanto a su fecundidad flamenca, la Operística, por ejemplo; y Jerez, siempre Jerez, mantenía la llama, el rescoldo de la jondura ancestral. No es éste el caso, hoy día.

Un par de ejemplos:

Si tomamos la época dorada de Manuel Torre y D. Antonio Chacón, ambos nacidos en el último tercio del siglo XIX, cantaores significativos jerezanos, de su generación, formarían una relación extensísima. A título meramente enunciativo señalamos Francisco Fernández Ramos, «Cabeza»; Perico Cantarote; Rafael Pantoja «El Carabinero»; Manuel Caro Cuellar «Carito»; José Cepero, Manuel Celestino Cobos «Cobitos»; Sebastián Fernández «Chato de Jerez»; Manuel Fernández Sánchez «El Garrido»; Rafael Ramos Antúnez «El Gloria»; Pepe Torre, Isabel Ramos Moreno «Isabelita de Jerez»; Juan Pomares Junquera «JuanJambre»; Juan Fernández Carrasco «Juanichi El Manijero»; Curro Frijones; Juan Moreno Jiménez, «Juaniquí»; Joaquín Loreto, «Lacherna», Manuel Lobato, «El Loli»; Francisco Valencia, «Paco La Luz»; José Rodríguez Concepción, «Medina El Viejo», Paco el de la Melé; Juan Valencia Carpio, «Juanito Mojama»; María «la Moreno»; Tío José de Paula; Antonio Pantoja Jiménez, «Pipoño de Jerez»; Luisa Ramos Antúnez, «La Pompei»; Luisa Requejo; María Valencia, «La Serrana»; etc. etc.

Si nos situamos en la generación nacida hasta la frontera de los años 30/40 del siglo XX, nos encontramos, igualmente, con una importante lista de grandes cantaores, muchos de ellos no profesionales. Algunos de ellos serían: Manuel de los Santos Gallardo «Agujetas el Viejo»; Juan Domínguez Pereira «El Batato»; Gregorio Fernández Vargas «El Borrico»; Antonia Suárez «La Chiva»; Antonio Nuñez «Chocolate»; Manuel Valencia «Diamante Negro»; Juan Romero Pantoja «El Guapo»; Manuela Cauqui «Manolita de Jerez»; Domingo de los Santos «Rubichi»; María López «La Jerezanita»; Juan González «Juanata»; Manuel Romero Pantoja «Romerito de Jerez»; Manuel Fernández «Sernita de Jerez»; Manuel Soto Monje «El Sordera»; Fernando Fernández Monje «Terremoto»; Manuel Sánchez «El Troncho»; Tía Anica La Piriñaca, etc. etc.



¿Y hoy? ¿Qué tenemos?. Salvo las excepciones que todos conocemos con Agujetas y José Mercé a la cabeza, poco, muy poco. Quizás, cuatro o cinco nombres completarían la lista, más en la línea de cantaores que de artistas, como comentamos anteriormente. Escasas actuaciones relevantes y una discografía paupérrima, mejorada en los últimos años aunque en sellos discográficos franceses o de segundo nivel, en cuanto capacidad comercializadora y de producción, completan un panorama del cante de Jerez que, desde que existen datos escritos y sonoros, no ha sido nunca tan preocupante. Y si Jerez está así, para que hablar de otras zonas cantoras, otrora importantes, donde el cante de ley ha desaparecido prácticamente.

En tercer lugar, una referencia obligada al apoyo institucional al cante flamenco de Jerez. Sé perfectamente, incluso por vivencias personales, del interés de las autoridades municipales por este extraordinario hecho cultural que nos es propio, y que ya definiera Eugenio Noel cuando dijo: «La Madre del cante, si señor, es primero Jerez, y después, porque a Jerez le ha «dao» la gana, Sevilla». En efecto, las actuaciones que tradicionalmente organizan directamente y el importante esfuerzo económico con cargo a los presupuestos de la Delegación de Cultura que se canalizan a lo largo del año, fundamentalmente a las Peñas jerezanas, ponen de manifiesto la aceptación sin discusión de un hecho cultural diferenciador y genuino y un declarado interés en su potenciación. Me consta, repito, el sincero empeño en apoyar y resaltar todo el acervo flamenco en su triple vertiente del cante, baile y toque.

Pero no basta. No basta porque hoy, en este momento, el flamenco se nos está escapando de las manos, si por ello entendemos la pérdida de sus raíces embrionarias y de sus tradicionales formas de interpretación. No me resisto, en estos momentos, para una mejor comprensión de lo que quiero expresar, a reflejar una anécdota que me ocurrió cuando le pregunté a mi gran amiga, la maestra de baile Angelita Gómez si preparaba algunos bailes, cuando en sus actuaciones le cantaba Fernando Terremoto. Me contestó: «No, no hace falta. Cuando bailo, Fernando canta «pa» mí y yo bailo «pa» Fernando. Con eso basta» Ese flamenco verdad, ese flamenco intuitivo, que sale del tuétano del alma, que alejado de barroquismo efectista busca, como ha sido siempre en Jerez a través de los siglos, la transmisión por el sentimiento y el duende, ese flamenco, insisto, es el que está en peligro, agonizando, a la espera de que una coreografía llena de luces y movimiento, lo entierre definitivamente.

Y aquí, sin solución de continuidad entramos en la última parte de mi exposición. Siglo XXI: Jerez y el Cante Flamenco. ¿Hace falta que continúe justificando el «entripao», al que hice referencia al comienzo del texto? ¿Es necesario explicar aún más por qué hoy, ahora, la situación actual del cante flamenco me abruma, desola y entristece? Creo sinceramente que no. Pues entonces, empecemos en proponer cosas, actuaciones de futuro. Por donde lo hemos dejado hace unos instantes, unas líneas más arriba. Por la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Jerez. Tres propuestas; tres sugerencias: Una, la primera, la constitución de un Consejo de Cultura Flamenca, órgano meramente consultivo, de asesoramiento, que de forma colegiada, integrado por personas solventes y representativas, coadyuven al estableci-



*Iglesia de San Miguel, centro del otro barrio flamenco jerezano.
Pintura de Manuel Fernández. (Reproducción cedida por la Galería
FDAZA de Jerez.)*



miento de las líneas maestras de actuación de materia flamenca. La segunda, la creación de un Concurso de Cante, de periodicidad trianual, que premie la mejor ejecución de los cantos básicos de Jerez. Tanto por el nivel de premios como por la promoción nacional e internacional, debería aspirar a configurarse como el primero de su género. En tercer lugar, el apoyo total, sin restricciones ni reservas, a la Cátedra de Flamencología, No nos damos cuenta de que hemos estado a punto de enterrar una Institución, netamente jerezana, que fue hace algunos años el referente cultural más importante del mundo flamenco, aglutinando a los pensadores revitalizadores del Arte Flamenco: Antonio Murciano, José Manuel Caballero Bonald, Fernando Quiñones, Ricardo Molina, Anselmo González Climent, Manuel Ríos Ruiz, etc... Junto a artistas tan carismáticos como Antonio Mairena, Fosforito, Manolo Cano, etc...

En efecto, una vez pasada la travesía del desierto, abandonemos la tradicional indolencia y abulia que caracteriza a los jerezanos y dotemos adecuadamente a la Cátedra, presupuestariamente, para que pueda recuperar el prestigio y peso específico que nunca debió perder y que ha sido aprovechado por otras ciudades, Sevilla y Córdoba especialmente, para organizar eventos que Jerez y solo Jerez puede y debe protagonizar.

Máxime cuando la Fundación Andaluza de Flamenco, hoy Centro Andaluz de Flamenco, órgano dependiente de la Junta de Andalucía, reafirma su vocación global andalucista, en la defensa de un Arte geográficamente regional y, de otra parte, con objetivos de aglutinar fondos y archivos, que lo definan como el referente de consulta y estudio de todo lo flamenco como expresión cultural.

Hoy más que nunca se necesita, pues, de una institución que desde el prestigio y una capacidad económica imprescindible luche por nuestro Arte, desde planteamientos netamente jerezanos. La presencia histórica de Jerez, en la génesis y desarrollo del Flamenco y la extensísima nómina de sus artistas, sin duda la más numerosa y representativa, a lo largo de los tiempos, así lo demanda.

Decía Gerhard Steingress que el futuro del cante no depende exclusivamente de la buena voluntad del mundo flamenco, sino de las líneas generales a las que están expuestos los procesos artísticos.

¡Cuánta verdad en esta afirmación! Pero por obvio, no reparamos que los procesos artísticos, si quieren perdurar, se desarrollan por su natural evolución a lo largo del tiempo. Por la suma de mutuas influencias entre sus diferentes artistas. Es, pues, una evolución endógena, de dentro a fuera en lo fundamental. Los aires renovadores, suma también de otras músicas y otros intérpretes; deben influir obviamente para evitar el estancamiento, la fosilización, pero de forma y manera que no suponga una ruptura con lo anterior. El mestizaje de las músicas autóctonas, mantenidas en el tiempo por tradición oral, -y el Flamenco junto al Jazz son las más importantes del mundo,- es el anuncio anticipado de su destrucción.

Como dijera Eugenio D'Ors, «lo que no es tradición es plagio».

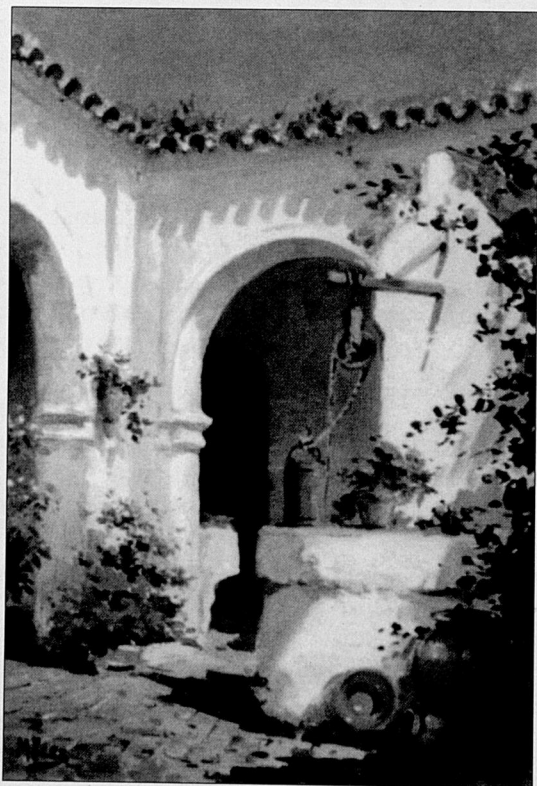
Por eso, al tiempo que asistiremos al desarrollo de un mal llamado flamen-



co nuevo, para un público masivo, donde la forma es más importante que el fondo, donde las técnicas coreográficas y escenográficas sustituyen sudores y fatigas cantaoras, deberemos incluirnos en el pequeño grupo de aficionados ortodoxos, que defenderemos sin desmayo unas formas estéticas tradicionales, puras, añejas, que representen la autenticidad cantaora, sin excluir la creatividad si ésta es buena, desde los planteamientos anteriormente señalados.

Nos acercamos a las tesis de Juan Ramón Jiménez cuando afirmó: «No creo «en ningún caso», en un arte para la mayoría. Ni importa que la minoría entienda de todo el arte; basta con que se llene de su honda emanación». O, incluso, de la rotunda cita de Ramón Menéndez Pidal: «El futuro imprevisible pudiera erigir en carácter dominante el arte de minorías».

Como dijo ese gran artista cordobés, Antonio Fernández Díaz «Fosforito»: «La grandeza de lo jondo «suen», te estruja el alma, remueve en los adentros, y lo mismo te hace llorar que «explotar» en éxtasis de alegría. Porque cuando el cante está macerado con el bagaje y el polvo de esos mil caminos reales de la verdad, irremisiblemente suena su jondura, estremece y duele, aunque ésta sea un dolor gozoso que, como un borbotón, te inunda las entrañas y te aproxima a Dios».



El patio jerezano, típico escenario del flamenco tradicional. Pintura de Manuel Fernández. (Reproducción cedida por la Galería FDAZA de Jerez.)



FLAMENCO Y TOROS

LUIS LÓPEZ RUIZ

INVESTIGADOR

Llevo muchísimos años oyendo decir a mucha gente que el flamenco y el toreo, en el fondo, vienen a ser casi una misma cosa. Yo nunca lo he creído así.

Espero que no suene a pedantería si digo que me gusta reflexionar. Pienso mucho y trato de encontrarle a las cosas justificación y explicación. Procuro escapar del empuje ciego de la inercia y no quiero dejarme llevar por el mimetismo incongruente.

Hay mucha gente que dice cosas guiándose por lo que oye y, en realidad, ni sabe lo que dice ni entiende lo que oye. Siempre que leo o escucho algún aserto, antes que creerlo, lo analizo. Me gusta sacar mis propias conclusiones. Simplemente para conseguir al final un más profundo convencimiento, en el sentido que sea.

Naturalmente esto de que el toreo y el flamenco vengan a ser, en el fondo, casi lo mismo también me ha hecho pensar muchísimo. Confieso que nunca estuve convencido de que fuera así pero lo dice tanta gente que empezaba a parecerme una pretensión presuntuosa y ridícula el que creyese que yo estuviera en posesión de la verdad y que todos los demás se equivocaran. Me asaltaba la duda y estaba, al menos, desconcertado.

Yo no soy especialista en nada. Sólo sé un poco de algunas cosas. He sido muy aficionado a los toros (ahora menos); al flamenco también y así sigo. Nací en el Puerto de Santa María que no es mal sitio para estar relacionado con ambas cosas y desde muy joven, un abuelo por un lado y un tío por otro, me inculcaron la afición tanto al flamenco como a los toros. No me las quiero dar de experto pero sí puedo decir, con toda la humildad que sea necesaria pero también con firmeza, que no soy ningún advenedizo ni ningún recién llegado. Ni en toros ni en flamenco. No es que esto me haya servido de apoyatura para convencerme de que tuviera razón sino simplemente que me ha sembrado, con más fundamento, la inquietud y la duda.

Pero he aquí que un día, no hace mucho, tuve la grata sorpresa de encontrar a alguien que pensaba como yo. Leyendo el libro «El baile flamenco», descubrí que Ángel Álvarez Caballero escribía:

«No voy a referirme a la hipótesis, sobre la que muchos estudiosos han trabajado, de una relación más o menos directa entre el flamenco y los toros, en la que realmente no creo. Admito, sí, una cierta afinidad entre ambas artes, sobre todo en lo que se refiere a los ambientes en que se producen, a la calidad de sus personajes y a unas singulares posibilidades de comparación, especialmente por lo que al baile se refiere.»



Menciona el autor luego que Vicente Escudero se mostró siempre convencido de la relación existente entre flamenco y toros, para agregar a continuación:

«Sin embargo un torero, jerezano y tan flamenco como Rafael de Paula, marca distancias entre uno y otro artes con palabras muy pensadas y precisas. A una pregunta que le hacía Antonio Parra sobre lo que se ha dicho en alguna ocasión de que el toreo hay que hacerlo como el baile, a compás, el de Paula respondió:

«Sí, pero no me gustaría establecer relaciones tópicas entre una cosa y otra. Aun pudiendo haber similitud o comparación posible no quisiera que saliera de mi boca algo así..., eso que a través de alguna literatura barata dice que tiene similitud, así lo han dicho incluso escritores y poetas. Aun pudiéndola haber, yo creo, efectivamente, que se ha de cantar a compás, se ha de bailar a compás y torear a compás. Las personas que se saben comportar no necesitan ni ser toreros ni cantaores ni bailaores, en la vida no se puede ir descompuesto ni descompasado. Eso es lo que yo veo como similitud no tópica; no tiene por qué ser tópica ni forzosamente relacionarse. Una cosa es el flamenquismo barato y otra cosa el flamenco puro y auténtico. A mí me gusta la pureza en todo. Sí, a los toreros se les hacen romances, coplas a través del flamenco, y les cantan, y sí, es un mundo que tiene sus relaciones, su ambiente común, pero... ¿por qué no relacionar el toreo con una música clásica? Un torero no tiene por qué torear siempre por bulerías o por seguidillas, también se puede torear pensando en una música clásica. Yo, por lo menos tengo ese sentido. Es decir, que esas relaciones entre flamenco y toreo llegan a ser cosa tópica cuando se hacen forzosas. Pero, desde luego, se debe torear a compás como se debe bailar a compás y cantar a compás, y como se debe vivir a compás».

¡Por fin encontraba a alguien que no se subía al mismo carro de siempre! Alguien que no veía una relación tan directa entre tauromaquia y flamenco como suele decirse siempre e incluso a alguien - un torero además, gitano y jerezano por más señas - que desmontaba el fácil tópico de la conjunción natural/seguiriya o estocada/soleá, tantas veces requerida. A Rafael de Paula artista con más inspiración que técnica, con más sentimiento que poderío, el toreo no sólo le suena a soleá y a seguriya sino que también le sabe, llegado el caso, a música clásica. Y lo dice - no lo olvidemos - un torero gitano y de Jerez.

Después de leer esas manifestaciones, me reafirmé en mis creencias y me dediqué intensamente a buscar qué es lo que de común podría haber entre el canto y el toreo. Y quien dice el canto dice al mismo tiempo el toque o el baile.

He revisado multitud de opiniones en este sentido, entre las que recojo aquí algunas de las más significativas. Por su contenido y por la relevancia de quien se manifiesta:

«Hay una madre histórica para los dos, Andalucía; y un viejo padre anarquista, misterioso y sabio, el arte.» (Salvador Távora)

«Tanto el flamenco como el toreo están, como artes, compuestos de efímeras eternidades.» (Gerardo Diego).

«Cantaores y toreros venimos a ser una misma familia. Son muchos los



toreros que saben cantar y raro será el cantaor a quien los toros no le gusten.» (Pepe Marchena).

«Los momentos de plenitud, cuando se producen en uno y otro arte, son muy parecidos.» (Chano Lobato).

«Siempre congeniaron la silla de enea y el albero. Mundos profundos que se dan la mano.» (Helena Molero).

«El toreo y el flamenco siguen siendo dos mundos muy relacionados.» (Blanca del Rey).

«La semejanza entre el toreo y el flamenco, en lo que de profundidad y sensibilidad tienen, es patente. Si el artista vocaliza, tiene voz, sentido, raje auténtico, profundidad, estamos ante el cantaor perfecto. Si además le viene la inspiración cuando canta, es único. Si extrapolamos algunos términos, ¿no es eso torear? « (Álvaro Pérez de Sevilla).

«Intentar establecer las relaciones de semejanza entre el cante y los toros, es algo bastante complejo y difícil de expresarlo.» (Alfredo Arrebola).

«Son dos artes que van muy paralelos por su forma de interpretar: a pecho descubierto.» (José Menese).

«Andalucía, el toro y el cante son una misma cosa. No se puede explicar la historia de Andalucía sin explicar la historia de los cantaores y el cante, ni la de los toreros y el toro.» (Salvador Távora).

«Estatismo y hieratismo son comunes a baile flamenco y a toreo... Las expresiones del torero y el bailaor son dramáticas, y reflejan un equilibrio entre valor y temor.» (C. Martel).

«Una apretada hermandad une a los toros y al cante.» (José Montero Alonso).

«Tauroflamencología: conjunto de similitudes estéticas y de talante humano, entre el arte del toreo y el arte flamenco. () La analogía más profunda entre toreo y flamenco radica en el sentido afin de concebir, sentir y realizar el arte por los artífices de estas dos artes tan españolas, poniendo de manifiesto motivaciones anímicas muy comunes.» (Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco).

Además de todas estas opiniones que establecen una relación directa entre toreo y flamenco, existen también otras consideraciones que denuncian cualidades y características no sólo comunes sino incluso exclusivas del flamenco y del toreo. Ricardo Molina, por ejemplo, mantenía la teoría de la irrepitibilidad de ambas artes, porque a su juicio, cada copla cantada por un mismo cantaor, es siempre distinta, lo mismo que es irrepitible sin remedio una faena taurina.

Este argumento no me vale porque la irrepitibilidad no implica semejanza. También se da en otras muchas facetas artísticas y no artísticas de la vida y no por ello tenemos que sacar de ahí conceptos de identidad. Nunca se repiten, en su desarrollo, dos partidos de fútbol ni dos combates de boxeo, por ejemplo, y ¿qué pueden tener de similitud o semejanza con el toreo o con el cante?

Sucede también que algunos descubren paralelismo entre los estilos flamencos y las suertes del toreo. No es que vaya yo a negar que esto pueda ser



así; lo que sí me escama un poco es que los emparejamientos no siempre coinciden. Si para unos, la bulería, el martinete o la soleá encajan perfectamente dentro de un determinado pase de la faena o de una suerte específica de la lidia, para otros, los mismos cantes se emparejan con otros pases u otras suertes muy diferentes, de lo cual no cabe deducir evidencia alguna sino un simple criterio subjetivo.

En «El toreo y sus suertes en la guitarra», de Manuel Cano, diversos toques acompañan la vida del toro hasta su muerte: nana - nacimiento; tangos y tientos - salida al ruedo; alegrías - lances de saludo; taranta, bulerías, soleares y martinetes - suerte de varas, banderillas y toreo de muleta; seguiriya - estocada...

Aparte de que sean adjudicaciones muy discutibles, no coinciden en absoluto con las que hacen otros cuando extrapolan el toreo al flamenco. Manolo Sanlúcar, por ejemplo, en «Tauromagia», encuadra el toreo de capote en el marco de la bulería por soleá; el tercio de varas en el de las bulerías y el de banderillas, por sevillanas.

Pepe de la Matrona decía:

«A la siguiiriya le doy el título de toro de casta pastueño, porque deja al torero colocarse como quiera, por su rítmica, que tiene más espacio; y a la soleá la llamo el toro bravo de casta, que es muy difícil saberlo torear para hacer y deshacer dentro de su ritmo, porque es un ritmo con más precisión, que le da menos sitio al que canta... Los dos son cantes de casta, pero uno deja torear y el otro no.»

Confusa resulta la teoría de Matrona que además aborda el toreo con un enfoque, a nuestro parecer, equivocadísimo. El toreo no consiste en que los toros se dejen torear: lo que hay que hacer es saber torear -es decir, parar, mandar y templar- a todos los toros.

Manolo Caracol, presenciando una faena de Cagancho, exclamó:

«Mi ideal sería que, al ver torear por derecho, se sustituyera la música de viento por unas buenas seguiriyas mías.» No se trata ya de que el toreo gitano de Cagancho se hermane con la seguiriya sino que ha de ser precisamente con la de Caracol, al parecer, la única buena.

Para Chano Lobato, «a la soleá hay que cuadrarla como a los toros» y el Pele, por su parte, no se limita a emparejar la seguiriya con alguna suerte en concreto sino que amplía el espectro a todo el toreo:

«El torero grande da pases por seguiriyas.» (No se sabe si de Caracol o de cualquier otro.)

El DEIF dice que «las suertes de la lidia podrían ser en sus apariencias semejantes a estilos de cantes y bailes flamencos: pase natural igual a soleá y siguiiriya; chicuelinas a alegrías; manolelinas a la saeta...» Frente a la seriedad que caracteriza a esta obra, aquí creo que hay un exceso de fantasía. Que las chicuelinas puedan acoplarse a las alegrías, pase. Claro que también podrían asemejarse a las bulerías, los tanguillos, las rumbas y no sé cuántos estilos más. Pero que el pase natural sea igual a la soleá y a la seguiriya al mismo tiempo es una incongruencia: siendo la seguiriya y la soleá cantes diferentes, ¿cómo puede ser una tercera cosa idéntica a las dos?



Perdonen la consideración filosófica pero eso, metafísicamente, es imposible. Y más aún: equiparar la manoleta con la saeta es como identificar el huevo con la castaña o las temporadas con eso que ya sabemos.

Según Anselmo González Climent, «la plena libertad expresiva del toreo se da en la capa, mientras que en el cante se cumple normalmente en las bulerías.»

Por su parte, Vicente Escudero ensambla farol con vuelta quebrada en el baile; chicuelinas con careo en las sevillanas; molinete con vuelta flamenca y banderillas con mil cosas del baile.

La fantasía se desborda a menudo y se dicen y se escriben cosas que son como galope de caballo desbocado:

«Flamenco y toros. Toreros y flamencos. ¡Qué dos palabras más bonitas y más toreras! ¡Qué dos profesiones más flamencas que discurren por caminos paralelos y al ir de la mano, juntan corazón y sentimiento!» (Álvaro Pérez de Sevilla).

Otras muchísimas cosas -no sólo flamenco y toros- discurren paralelas por la vida, van de la mano y juntan corazón y sentimiento. Primero, eso. Y segundo: no dudamos de que, para muchos, sean bonitas pero lo que no admite discusión es que toros y toreros son palabras toreras. Como tampoco ofrece dudas que la profesión de flamenco sea flamenca. Eso es evidente y Pérez de Sevilla tiene toda la razón. Como también la tiene cuando dice:

«No podemos olvidar que las dos aficiones entran por los sentidos. Una por la vista y la otra por el oído.» ¡Sin duda ninguna! Como entran igualmente por los sentidos la afición a beber vino, a ver películas del oeste, a escuchar música *rap* o a oler jazmines. Todo entra por los sentidos. ¿Por dónde puede entrar si no? Pero porque penetren a través de ellos, ¿podemos suponerle afinidades?

Y es que, para encontrar identificación entre toreo y flamenco, se utilizan con frecuencia argumentos que terminarían igualando cosas que son evidentemente dispares. Si la vía elegida es falsa, siempre ocurrirá así. Por ejemplo, dice Diego Rojano:

«El toreo y el cante de verdad, en corto y por derecho, provocan el escalofrío, el estremecimiento, la excitación.» Sin duda. (Y lo decimos absolutamente en serio). El que sea aficionado cabal se estremecerá, con excitación y escalofrío, escuchando cante auténtico y viendo toreo del bueno. Pero esa misma sensación que nos excita y nos estremece la podemos notar igualmente ante muchísimas cosas de la vida que no tienen nada en común entre sí.

Salvador Távora, en el colmo del entusiasmo, llega a plantear un desafío. A una pregunta que le hizo José Manuel Gamboa en una entrevista sobre las posibles similitudes entre flamenco y toreo, contestó:

«Si intentamos explicar las relaciones entre el toro y el cante las vamos a explicar muy mal, porque son tan obvias que creo que quien tiene que explicarnos que no existen es quien lo crea.»

El planteamiento es erróneo desde su base. Las ideas y los convencimientos hay que defenderlos apoyándose en argumentos y en demostraciones. No se puede decir esto es así por que sí y que me expliquen los demás por qué no.



Pero en fin, se intentará contestar. En principio y para que todo quede claro, no entienda nadie que pretendo demostrar que el toreo y el flamenco son cosas encontradas, absolutamente dispares y totalmente ajenas. ¡Nada de eso! Yo encuentro muchos puntos comunes pero todos ellos referidos a su entorno, al ambiente en que se desarrollan, a la idiosincrasia de sus artistas y de sus aficionados, a su colorido, a su localización geográfica mayoritaria e incluso a su lugar de origen. Pero todo hay que saberlo entender: nada de ello implica que se identifiquen en su esencia, en sus contenidos básicos, en su razón de ser.

Génesis García Gómez lo tiene muy claro:

«El toreo y el cante no es que se parezcan en nada: es que fueron siempre juntos.»

Ahí está, según creo, la clave de la cuestión. No coinciden absolutamente en nada en lo concerniente a su enjundia, su consubstancialidad, su médula sino que, sencillamente, han ido siempre juntos. No tienen caracteres substanciales inherentes ni congénitos pero coexisten. Desde sus orígenes además. ¿Por qué? Porque se complementan de forma admirable; porque encajan entre sí con extremada facilidad, casi por necesidad; porque se acoplan sin ningún esfuerzo y no se repelen nunca ni en nada. Pero este fácil ajuste, esta total compenetración, esta perfecta ensambladura que les imbrica tan estrechamente no hay que sacarlo de quicio y confundirlo con substancialidad común. El flamenco y el toreo, por mucho y por muy bien que engarcen, son cosas diferentes. Podrá decirse que están totalmente ensambladas, incluso embutidas pero seguirán siendo cosas distintas.

Permitanme un ejemplo un tanto vulgar pero muy gráfico y esclarecedor: nada va mejor con el queso que el vino tinto; ni nada sabe mejor con el jamón que el fino o que los langostinos con la manzanilla. Conectan de maravilla pero ¿habrá por eso que confundir unas cosas con otras considerándolas semejantes? Mejor será, sin duda, que sigamos encontrando las diferencias que existen entre ellas.

La muerte es immanente a la corrida. Sin ella, carece de sentido y su finalidad no se consume. En el flamenco, por dramáticos que sean determinados cantes o determinados bailes, no tienen nunca la muerte como final ineludible. Se hablará de la muerte, que es distinto y se manifestarán dolores insufribles, amarguras infinitas que pueden incluso llevar, sí, hasta la muerte por la honda pena padecida pero siempre será un elemento accesorio, no intrínseco. En el cante y en el baile se exterioriza la pena -la alegría, también; no lo olvidemos- y esa pena, *jondísima*, puede hasta matar llegado el caso pero siempre como una consecuencia, no como el desenlace innato e ineludible que es lo que sucede en la paradójicamente llamada, *fiesta nacional*.

A mi juicio, existe una tercera diferencia esencial: en la corrida hay un enfrentamiento. Entran en juego dos partes que se contraponen hasta que una de ellas vence. En el flamenco, no. Aunque se diga a veces que el cantaor se pelea con el cante para arrancarle la mayor emotividad posible, para expresar totalmente su sentimiento o para alcanzar un grado sublime de intensidad y jondura, no pasa de ser una forma hiperbólica de hablar. Y



cuando se dice que el cantaor triunfa, no es porque haya derrotado a ningún adversario. El cante no es en modo alguno su enemigo. Triunfa porque alcanza excelsas cumbres expresivas.

Si, por el contrario, no puede con el cante, fracasará y quedará en evidencia pero sin correr ningún otro riesgo. En el toreo, sí. El torero, a base de ciencia y técnica -inteligencia, en una palabra- domeñará la fuerza bruta del animal pero, si no consigue dominarlo, el riesgo que corre supera al del simple fracaso profesional. Está su vida -o su muerte- de por medio. La diferencia con el cante es abismal.

De sobra sé que toreo y flamenco se complementan y encajan perfectamente pero no por eso hay que buscarle una identificación. Intrínsecamente son diferentes. Además, yo diría que, aunque tengan muchas concomitancias, pueden navegar por sí solos y separadamente. El toreo no necesita del cante como música de fondo para alcanzar su desarrollo pleno. La identificación querrán buscarla en Sevilla, en el Puerto o en Ronda y cuando se aúnen, el clima ambiental será supremo pero no deja por ello de ser prescindible. La corrida llega también a unos altísimos índices de autenticidad en Madrid, en Pamplona o en Bilbao y el cante no aparece en esos lugares por ninguna parte.

Como, a su vez, el cante se basta a sí mismo para lograr las cimas más altas sin el toreo como telón de fondo. La historia del toreo ha coexistido tradicionalmente con la del flamenco porque ya sabemos que siempre fueron juntas pero, ni en el gran espectáculo ni en la intimidad quintaesenciada del cuarto, necesitó nunca el flamenco del toreo para sublimarse.

Piense cada cual lo que quiera y siéntalo como le plazca pero, con permiso de la autoridad y si el tiempo no lo impide, yo opino que flamenco y toros son cosas diferentes por muy bien que se lleven y por mucho que armonicen.



*"Despues de la corrida"
fragmento de un cuadro
de Denis Belgrano*



*Manolo Caracol demostrando al maestro Paco Camino cómo debía ser un "natural" flamenco, no sabemos si por seguiriya o soleá.
Foto Rubio. (Reproducción cedida por Jesús González)*



APROXIMACIONES A LOS ORÍGENES DEL CANTE POR SERRANA

MANUEL NARANJO LORETO

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE JEREZ

INTRODUCCIÓN

La segunda mitad del siglo XVIII y la primera del XIX, son un periodo básico a la hora de establecer el verdadero argumento de la génesis flamenca. El conocimiento del universo flamenco se ha de asentar desde bases sólidas que nos permitan dilucidar qué elementos han podido influir y determinar la verdadera entidad de este género musical.

En ese periodo se producirá la auténtica transformación de las melodías de carácter flamenco, ya que existen claros indicios de su estrecha vinculación con las formas melódicas de corte tradicional, o sea con el ámbito folklórico de la música hispana, que se caracterizaba por poseer dos rasgos bien diferenciados. El primero es el alto componente anónimo que la música tradicional posee ya que se nutre de un universo musical y lírico del que se desconocen sus autores y un segundo rasgo que habría que definir como popular, es su procedencia más o menos culta a través de cancioneros, pliegos, sainetes y obras impresas en el periodo que abarca a la tonadilla escénica y al sainete.

Se ha de insistir, pues en las palabras de Don Manuel García Matos, que hablaba del *"folklorismo -aunque se diga "especial"- del arte flamenco. Tradicional es su substancia, y gentes populares son, en la más estricta dirección folklórica, sus cultivadores. Nada importa que se pueda señalar entre éstos al creador o recreador de tal copla o melodía, incluso, aunque especialmente la copla ponga de relieve a menudo una anécdota o un sentimiento de carácter aparentemente personal, pues la técnica, modos de expresión, y recursos aprovechados que incluyen con constancia esas coplas y melodías de creación, a todos pertenecen y del común proceden, debido a lo cual fueron éstas de seguida adoptadas por todos los cantaores, lo que, de otra parte, nos viene a probar la relatividad que como dogma tiene la condición de la anonimia en los hechos folklóricos"* (GARCIA MATOS:1984: 17).

Géneros como la jota, el fandango, las seguidillas, marcarán el punto de inflexión en gran parte del repertorio musical andaluz y no habrá lugar de



Andalucía que no presente en su catálogo musical alguna de estas tres formulas melódicas. Su vinculo con las capas sociales de condición más humilde será evidente por su perfil de procedencia eminentemente rural, mientras que otros patrones musicales, incluido algunos de procedencia foránea, como la zarabanda, la chacona, el minué, la contradanza, y canciones y bailes compuestos para espacios escénicos concretos, como es el caso de los salones de baile, formarán parte del paisaje urbano. Unos y otros de alguna manera irán dejando su poso en los distintos estilos que configuran el repertorio flamenco.

EL PAISAJE MUSICAL

Dentro de este paisaje musical se ha de contemplar el nacimiento y difusión de la serrana como expresión flamenca.

La opinión más generalizada es que la serrana es un cante flamenco que está integrada dentro del grupo de los cantes básicos. Vinculada con la caña, marca estrechos lazos con la seguiriya, así como con ciertos cantes campesinos, aunque dado los ejemplos que más adelante se van a ofrecer, habría que incluir ciertas melodías de origen tradicional, como es el caso de la hallada en el Campo de Gibraltar; así como ciertos aires imbricados en el tronco melódico de jotas-fandangos y peteneras. Recuérdese que estas tres formas están estrechamente relacionadas.

Métricamente la serrana se "*atiene a la seguidilla simple, una de las estrofas preferidas en los cantos populares, que alcanza, sin embargo, muy escasa representación en el cante flamenco. Machado y Alvarez denominó a esta estrofa de cuatro versos serrana*" (GUTIERREZ CARBAJO: 1990 :915)

Al igual que a las livianas y a las sevillanas, se les suele agregar tres versos a modo de coda, fórmula muy común en las seguidillas castellano-manchegas, denominados también tercetos o estribillos volantes, cuya misión es la de rematar gran número de coplas, aunque no se avengan al sentido literario de aquellas que les precede (CRIVILLÉ I BARGALLÓ, 1988:122)

En 1847, Estebanez Calderón, "El Solitario", en sus "Escenas andaluzas" en el capítulo titulado "Un baile en Triana", vincula la caña con "las modernas serranas". Como dato curioso incluye en el mismo tronco a los *oles, tiranas, polos y tonadas*, todas basadas en estrofas de cuatro versos, emparentadas las tres primeras. De las tonadas, desconocemos a que responde tal denominación.

No obstante hay que ser sumamente cuidadoso, ya que tanto los *oles*, las *tiranas* y el *polo* son estilos que gozaron de la preferencia de un buen número de compositores a lo largo del siglo XVIII y XIX, como es el caso del "Polo del contrabandista" obra de Manuel García (1775-1832), las *tiranas* de Pablo Huertos, o de Pablo del Moral, ambos del XIX; el "Olé andaluz" que el maestro Giménez incorpora como tema musical principal en la zarzuela "La Boda de Luis Alonso" y, como dato más que curioso, el famoso "Ole de Jerez", compuesto por un músico polaco llamado Sckozdopole. Cabe pues la pregun-



ta de qué fué primero, si la pieza anónima de origen tradicional, o la de autor.

En un periodo en el que conviven distintos parámetros musicales, cada intérprete, ya sea instrumentista o vocal, es hijo de su tiempo y, por lo tanto, cada periodo se ha de ver de distintas ópticas, - cultas o tradicionales - para una mejor comprensión de la socialización del género.

No obstante hay que ser cautos a la hora de establecer el origen de una pieza musical, ya que el periodo que abarcamos es muy proclive a la incorporación de piezas de corte tradicional arregladas por un determinado autor. Hay un hecho significativo en este proceso, ya que en muchos casos la obra original de procedencia tradicional se ha perdido en la cadena de transmisión oral, mientras que la pieza arreglada ha tenido un soporte perdurable, el papel pautado. Esto último ha permitido que generaciones futuras hayan tenido la oportunidad de conocer una melodía dos siglos después.

No es hasta mediados del siglo XIX cuando ya empieza a aparecer en los programas y cartelerías al uso, la serrana como denominación de cante.

La exaltación de "lo andaluz" llega a unos límites, que es raro el compositor que no se adentre al menos un poco en la temática, e incluso las famosas "relaciones andaluzas" en formato de pliego de cordel que tanto circularon por entonces se hacen eco de esta forma de ser y estar.

Como muestra podemos destacar la relación de "Joselillo el torero" en la que se relata a un mozo que camela a Carmelilla la cigarrera, enumerando todas sus gracias y virtudes, con un narcisismo ejemplar:

"Soy torero y bebeó
y si é licó de lo güeno
en tres meses no me lleno
esta pansa de licó.
Canto también la serrana
de Juan de Dios y Planeta.
Yo canto la sevillana,
y toco las castañuelas.
Si hablando é toreá
toita la jente se espanta
tan sólo por ver mi planta
y ver mi serenía"

"Málaga, Tip. J. Camps Janer.
- San Juan, 78 ." Sin fecha

(CARO BAROJA:1988:280)

El prolífico músico murciano Mariano Soriano Fuentes estrena en La Comedia, en Abril de 1851, el juguete "El Tío Carandas en las máscaras", en el que cuatro parejas bailan sevillanas en una barbería y en un momento de la obra el coro interpreta esta serrana.



“Si fueras serrana pura
y te jirviera la sangre,
te pusieras la mantilla
y vinieras a buscarme
por esta montaña oscura.
Me puse a llorar mis penas
en un monte de espesura,
se le secaron las ramas
y quearon raíces puras.

(COBO, EUGENIO, 2000:32-33)

Este interesante autor de zarzuelas compuso una pieza harto conocida en su tiempo, “*El tío Caniyitas*” o “*El mundo nuevo de Cádiz*”, y como dato curioso fue director de varios teatros, entre ellos los de Cádiz, Sevilla y Córdoba, lo que pone de manifiesto y explica su amplio conocimiento del universo musical andaluz.

El 8 de Julio de 1865 se presenta en Jerez de la Frontera, Silverio Franconetti, aunque no fue anunciado como cantaor flamenco, sino como un “célebre cantador popular”. El repertorio ofrecido era “El polo andaluz”, “La antigua caña”, “Seguidillas”, “El Polo de Tobalo”, “Rondeñas del Negro” y “Las Serranas”. Nótese que el adjetivo de modernas aplicado por “Estebanez Calderón” deja de usarse, pero aún todavía lleva consigo el artículo delante del nombre, dando la sensación de que es obra de autor.

Una semana mas tarde el 15 de Julio de 1865, Silverio repetirá el mismo programa, (STEINGRESS:1988.378)

Parece ser que las interpretaciones de Silverio gustaron al público jerezano, ya que dos años mas tarde, en el mes de Julio los días 4 y 7, interpreta “Seguidillas”, “Seguidillas del sentimiento”, “La caña del Fillo”, y otra vez “El polo de Tobalo” y “Serranas”. Esta vez ya se anuncian de manera simple, lo cual da a entender que este cante ya posee toda la naturaleza de cante flamenco, incluyéndose en el repertorio de los cantaores, Franconetti para esta ocasión contará con el acompañamiento de los maestros José Patiño y Francisco Cantero.

En 1881 ve la luz la Colección de Cantes Flamencos de Antonio Machado y Alvarez, en ella se conocerán de primera mano intérpretes y coplas de serranas.

Con música del maestro Córdoba, y con guión de la comediógrafa Lola Ramos de la Vega, se estrena en el Teatro de La Zarzuela el 23 de mayo de 1908 la zarzuela “EL niño de Brenes” en el que se da un mínimo apunte de cante por serranas. (COBO, EUGENIO:2000.115-116)

LAS COPLAS

La cultura tradicional en cualquier punto geográfico de la Península Ibérica nunca ha tenido barreras que limitaran su transmisión, esa constante se repetirá hasta bien entrado el siglo XX, en la que los medios de radiodifusión



marcarán la pauta que hasta entonces solo se conseguía por medio de la tradición oral, con la salvedad de que los medios modernos homogeneizan los elementos o sea las melodías, las coplas, los cuentos, los chascarrillos, mientras que el proceso tradicional se convertía en un río que a cada paso arrastraba consigo "nueva tierra", por eso aún hoy, es posible oír letras de seguiriyas de ambiente pastoril o serrano como

Ovejitas eran blancas
y er praito verde
y er pastorcito que la estaba guardando
de pena se muere.

Y que Luis Soler Guevara y Ramón Soler Díaz citando el origen de la letra dicen " *Recogida por Demófilo como la número 122 de las seguiriyas gitanas. El folklorista nos señala que esta letra era cantada por Silverio. Sobre el tema de la misma hemos de decir que nos es muy propio en el mundo de la seguiriya, quizás fue en su tiempo la letra de una serrana que bien pudiera haber sido: "ovejitas son blancas/ y el prado verde/ y el pastor que las guarda/ de penas muere"* . La adaptación de esta posible letra de serrana (o liviana) quizás la pudo llevar a cabo El Nitri o Silverio, grandes cantaores de serranas, por lo que el hecho de que Mairena cantara esta letra siguiendo el estilo de Tomás El Nitri no es en absoluto arbitrario" . (SOLER GUEVARA y SOLER DIAZ.:1992.223-224)

Esta misma copla aún se puede encontrar en la provincia de Salamanca y más al norte en la de Palencia, zonas de importante tradición pastoril surcada por una de las rutas más milenarias e históricas del solar hispánico, la de la Plata.

La pieza palentina se ejecuta con acompañamiento de rabel, a ritmo de "a lo ligero", y dice de esta manera:

Las ovejas son blancas
y el perro negro
y el pastor que las guarda
se llama Pedro.

(La Música Tradicional en Castilla León:1995)

Pepe el de la Matrona popularizó una de las coplas más significativa dentro del universo que gira en torno a la serrana.

Por la Sierra Morena
va una partia
al capitán le llaman
José María;



que no va preso
mientras su jaca torda
tenga pescuezo.

Esta interpretación del sevillano ha servido de modelo para muchos cantaores actuales, no obstante nos parece acertado considerar una pieza musical recogida en el 1979 en Las Canchorreras (Tarifa) a Dolores Perea Rondón.

Va una partía
por la Sierra Morena,
toque el bombo, los platillos,
los hierrecillos, la clarineta,
toque bien la pandereta.
Cante el loro, cante el gallo,
¡Señor, ay qué regalo y olé!
por la Sierra Morena
va una partía
y al capitán le llaman
- estribillo-
José María
José María dice
-estribillo-
que no va preso,
mientras que su caballo
-estribillo-
tenga pescuezo.
Por la Sierra Morena
-estribillo-

(VEGARA Y TIZON: 1994.249); (ALMADRABA:1994)

Esta es una de las muchas melodías que surcan el paisaje andaluz en torno a la figura de uno de los bandoleros más populares del siglo XIX, no obstante es oportuno no sólo traducir el aspecto lírico de esta copla recogida en el Campo de Gibraltar, sino detenerse ante la simpleza melódica de la canción que posee dos cuerpos bien definidos y hasta bien diferenciados, el relato por un lado y el estribillo por el otro. Creo que hay elementos para asociar la parte musical que engloba al relato, con ciertos elementos melódicos del almacén musical de la serrana.

Otra copla muy común en el corpus lírico de la serrana, dentro también del ambiente serrano y pastoril:

El que quiera madroños
vaya a la sierra
que se están deshojando
las madroñeras.

(ANDARAJE, 1989)



Esta famosa copla también se formula melódicamente como seguidilla, como así aún hoy se atestigua en la comarca de Huescar en la provincia de Granada.

Otra pieza adaptada al universo de la seguidilla es aquella que dice:

Por la Sierra Morena vienen bajando
Vienen bajando unos ojitos negros ¡olé!,
Dolores, unos ojitos negros de contrabando.

Bajando vienen unos ojitos negros ¡olé!
Dolores, unos ojitos negros que a mí me quieren.

Y eso lo dijo uno que estaba arando ¡olé!
Dolores, uno que estaba arando en un cortijo.

Como seguidilla-sevillana también queda un testigo en la tradición oral de una copla idéntica a la que grabara Antonio Pozo "El Mochuelo" con melodía de serrana.

El león en la cueva
rabió de celos
ha visto a su leona
con otro dueño.
De eso se infiere
que hasta los animales
de celos mueren.

(VERDE CARMONA, 1980:58)

En la provincia de Avila se recoge una pieza de asunto pastoril que también es asidua en el repertorio de la serrana, es la siguiente:

Y allá arriba en la sierra
llora un cabrero,
ea, ea, ea,
llora un cabrero,
pues se le ha muerto un chivo
del mal postrero,
ea, ea, ea,
del mal postrero

(GIL, 1982:111)

Otra copla muy conocida en el ambiente serrano y de la que apenas se conocen datos es aquella que popularizó Silverio y que también entra de lleno en la métrica de las seguidillas.



Yo crié en mi rebaño
A una cordera;
De tanto acarisiarla
Se gorgió fiera.
Que las mujeres
De tanto acarisiarlas
Fieras se güerben.

(DEMOFILO, 1974:202)

LA SERRANA Y EL FLAMENCO

La serrana y la seguriya eran dos cantes que dominaba el gaditano Antonio Fernández "El Planeta", como expuso "El Solitario" en su famosa descripción de todos conocidas. El éxito de este genial cantaor llegó hasta la capital del reino ya que en 1853 con fecha de 25 de febrero y bajo el título de "Música Flamenca", se lee la siguiente información:

Se habla nada menos que de la próxima venida de El Planeta y de María La Borríca, celebridades bien conocidas en el barrio de Triana. (SOLER GUEVARA y SOLER DIAZ, 1992:54)

Aquí se cruzan dos elementos a tener en cuenta, por una parte el Planeta, como intérprete de serranas y segundo, María La Borríca (María Borríco) de la cual se utiliza su estilo de seguriya para rematar la serrana. Uno de los discípulos de El Planeta fue El Fillo, quién a su vez tuvo por seguidor a Silverio, que es quién dio toda la dimensión musical al cante por serranas.

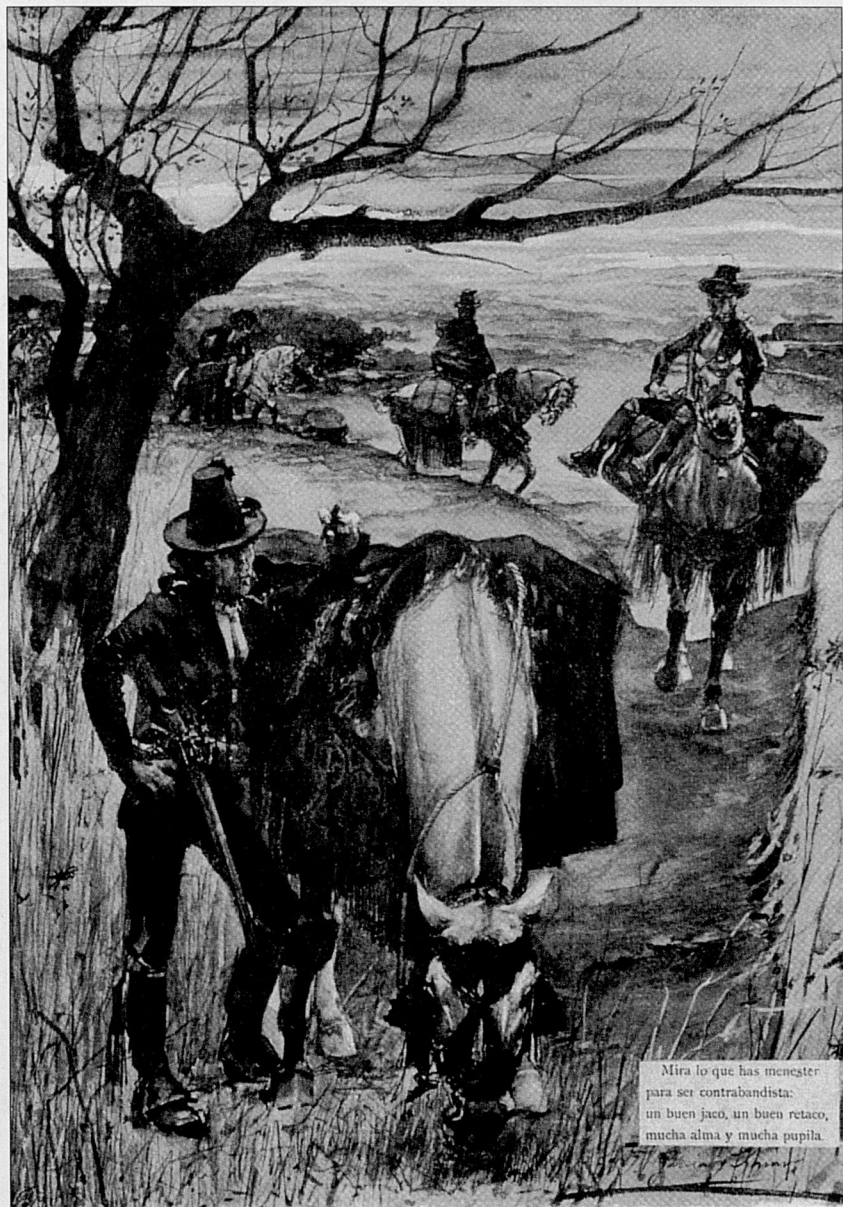
El patrón rítmico por el que camina la serrana es el de $6/8$ y $3/4$ ó $6/8$ y $3/8$, alterna pues dos tipos de compases, uno ternario de subdivisión binario y un ternario propiamente dicho, lo que establece ya de por sí un hermanamiento con la seguriya, los cabales así como con la petenera.

La seguriya y la petenera son las formas que personalizan el prototipo rítmico-métrico de $6/8$ y $3/4$, esta fórmula métrica ha servido de modelo tanto en su aspecto vocal como instrumental a la serrana (ROMERO, 1997:161)

Con la petenera comparte no sólo su patrón rítmico, también su relación social, es decir ambientes. Diego Bermudez "El Tenazas de Morón" grabó una serrana en los años veinte, en la que se detectan esos rasgos musicales que nos conducen a establecer las correspondencias melódicas con la petenera.

Se identifica a través del interesante estudio de Soler Guevara y Soler Díaz (1992: 65), que el estilo que mejor se adecua al entorno melódico del cante por serrana es el clasificado como de Los Puertos (LP) y que aglutina a las seguriyas de María Borríco, Juan Junquera, y Luis el del Cepillo. Se destaca así mismo la consideración que hicieron Antonio Mairena y Ricardo Molina, en la que se exponían que la seguriya de María Borríco revela un aire de seguriya "de cambio"; así mismo se comenta más adelante que ésta pudiera ser cantada después de las "cabales", dado que Silverio institucionalizó la costumbre de cerrar la serrana con la seguriya de la isleña.

Existe a su vez un estilo de seguriya a la que Soler Guevara y Soler Díaz



Mira lo que has menester
para ser contrabandista:
un buen jaco, un buen retaco,
mucho alma y mucha pupila.

Los contrabandistas y los bandoleros estuvieron, siempre, en la temática popular del cante por serranas.

Dibujo de García Ramos



(1992:85) no han podido precisar su filiación, y que por lo tanto se encuentra bajo el epígrafe de "Anónimos, estilo 1" Seguiriya-liviana o seguiriya de entrada a la liviana o a la serrana. La valoración que hacen es la siguiente:

"Con el título de Livianas primitivas grabó Pepe el de la Matrona dos letras: "Camino Cazariche" y " ¿ Donde van esos machos?", la primera de ellas con métrica de seguiriya "Camino Cazariche / Venta Esbravaero / allí mataron a Bastián Bochoco / cuatro bandoleros " y la segunda no. Aunque ambas están influidas y sometidas a los aires de livianas, la primera de ellas, no obstante, tiene cuerpo claramente vinculado a la seguiriya. Ese parentesco con las livianas también se da en el estilo - de seguiriya - asignado a Juanelo, grabado por Antonio Mairena ".

Siguen citando los autores y creo interesante esta consideración, que " la seguiriya grabada por Pepe el de La Matrona pide la serrana a continuación, mientras que Mairena, sin negarla, no la reclama."

Otro detalle es que la seguiriya interpretada por Pepe el de la Matrona muestra elementos que la vincula con los estilos de Los Puertos (LP).

En cuanto a la utilización de la seguiriya de cambio y el macho aún cuando son "formas musicales de gran severidad rítmico-métrica, ofrecen, en sus interpretaciones, una también equívoca medida; y digo así, porque sus características cadenciales finales de cada tercio suelen ser apoyaturas personales de interpretación que permiten al cantaor, y he aquí su peculiaridad, expresarse con mas libertad. José Nuñez "Pepe el de la Matrona" decía que, estos cantes tenían muchos burlaeros", queriendo decir con ello que su estructura rítmico-métrica, aún siendo de gran precisión, permitían al intérprete, sin embargo, expresarse más libremente, en efecto en estos cantes, la doble y obligada regla de abrir y cerrar se hace sin tener en cuenta el número de compases como suele ocurrir, por ejemplo, con las Soleares". (ROMERO 1997 :107)

Cotarelo y Mori hace mención a un tipo de danza en el siglo XVII denominado serranía, desconocemos qué quiso denominar con este nombre, aunque establece diferencias claras entre danzas y bailes (ROMERO 1997 : 27 y 63)

Estamos pues ante un cante con entidad propia y de indudable belleza, no lo suficientemente valorado por la clase cantaora, deducimos por la dificultad que entraña su ejecución ya que desde su nacimiento se ha ido amalgamando; es decir, participando de un variado y rico argumento musical posee en sí mismo un fuerte sustrato de origen tradicional hispánico, con un discurrir que ha ido paralelo al de la petenera, con la que llega compartir no sólo parte de su corpus melódico sino también su contexto rítmico-métrico.



BIBLIOGRAFÍA

- Arrebola Sánchez, Alfredo (1991):** " Introducción al Folklore Andaluz y Cante Flamenco " . Universidad de Cádiz. Cádiz .
- Blas Vega, José y Ríos Ruiz, Manuel (1988):** " Diccionario Enciclopédico de Flamenco " Tomos I - II Ed. Cinterco , Caja de Ahorros de Jerez . Jerez.
- Caballero Polo, Luís (1999):** " Historia de Flamencos, Flamencos de Historias " Ed. Giralda , Junta de Andalucía, Centro Andaluz de Flamenco. Jerez .
- Caro Baroja, Julio (1988):** " Ensayos sobre la literatura de cordel " Reedición 1969 .Círculo de Lectores. Barcelona .
- Cobo , Eugenio (2000):** " La comedia flamenca " Ed. Carena. Barcelona .
- Crivillé i Bargalló, Josep (1988):** " Historia de la música española 7.El folklore musical " . Reedición 1983, Ed. Alianza Música. Madrid.
- Franco Amador, José Manuel (1999):** " La Serrana " Noticiero Pradense año XXI. Ed. Asociación Cultural Amigos del Noticiero. Prado del Rey.
- García Franco, Manuel y Regidor Arribas , Ramón (1997):** " La zarzuela, Ed. Acento. Madrid.
- García Matos, Manuel (1984):** " Sobre el flamenco, estudios y notas " Ed. Cinterco , Caja de Ahorros de Jerez . Jerez .
- Gil, Bonifacio (1982):** " Cancionero del Campo " Antología Ed. Taurus , Reedición 1966. Madrid.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco (1990):** " La Copla Flamenca y La Lírica de tipo popular " Ed. Cinterco , Junta de Andalucía, Fundación Andaluza de Flamenco Tomos I - II. Jerez .
- Machado Alvarez, Antonio (1974):** " Colección de Cantes Flamencos " Reedición 1881 , Ed. Demófilo . Sevilla.
- Romero Jiménez, José (1997):** " La otra historia del flamenco (La tradición semítico musical andaluza) " Vol. I - II. Edita Junta de Andalucía, Centro Andaluz de Flamenco. Jerez .
- Steingress, Gerhard (1988):** " La aparición del cante flamenco en el teatro jerezano del siglo XIX " Dos siglos de flamenco . Actas de la Conferencia Internacional , Jerez 21-25 junio 1988 .343-380 . Fundación Andaluza de Flamenco, Jerez
- Soler Guevara, Luis y Soler Díaz, Ramón (1992):** " Antonio Mairena en el mundo de la seguriya y la soleá " Edita Fundación Antonio Mairena y Consejería de Cultura y Medio Ambiente de la Junta de Andalucía. Málaga .



Vega Muñoz, José (1998): " Cantes por serranas " Noticiero Pradense año XX . Ed. Asociación Cultural Amigos del Noticiero. Prado del Rey

Vegara , F. y Tizón, Carmen (1996): "Hacia un nuevo proceso divulgativo de la transmisión oral " El Romancero y la copla: Formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina) Universidad de Sevilla. Sevilla

Verde Carmona, Aurelio (1980): "Antología de sevillanas" Biblioteca de Temas Sevillanos.Sevilla.

DISCOGRAFÍA Y DOCUMENTACIÓN SONORA

Almadraba (1994): " Cantos del campo y de la mar " CD H-0008 Edita Sonifolk Reedición (1983) . Madrid

Andaraje (1989): " Seguidillas de Huescar (Granada) " Grabación en directo efectuada en el Ciclo de Música Tradicional de Jerez de la Frontera "Folk'89" 27.01.1989 (propiedad del autor)

La música tradicional en Castilla y León (1995): "Grabaciones extraídas del archivo de los programas Raíces y El Candil 1985-1994 " , Vol. 6, Edita Radio Nacional de España RNE 10 Cds , 62047 . Madrid



*...»y al capitán le llaman
José María».
(De una copla popular por
Serranas)
Dibujo de García Ramos.*



EL CANTE FLAMENCO EN EL TEATRO⁽¹⁾

JOSÉ LUIS PANTOJA ANTÚNEZ
CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

INTRODUCCIÓN

Le pueden quitar al rey
su corona y su reinado;
más no le pueden quitar
la gloria de haber reinado.

En la inseguridad y en la lucha, siempre se ha crecido en su valor y coraje el pueblo español. Antonia Mercé, «La Argentina», solía decir: «Hace falta sufrir para expresar lo que se tiene en el alma. Los que bailan sin sufrir no pueden ser iguales que yo, que bailo mi sufrimiento». Por eso al genuino cante andaluz o flamenco, le llaman algunos «jondo» porque viene de las profundidades del alma del espíritu de este pueblo, que así ha cantado durante siglos el lenguaje de sus dolores, de sus anhelos, y ha exteriorizado la expresión ingenua y libre de su vida sentimental.

Esta expresión ingenua y libre, al profesionalizarse los bailes en los Cafés Cantantes, saliendo por tanto de su ámbito tradicional, se llenaron de teatralidad; igual los cantes, que al mismo tiempo fueron en el «tablaó» metidos en cinturas, por las cuerdas disciplinarias de la guitarra. Con la adquirida teatralidad profesional, entra al flamenco en la FARANDULA, y nace una nueva etapa, siendo por tanto su difusión entre los públicos, paralela y progresiva, a medida que el arte de Talía, gana con nuevas invenciones mayor número de espectadores. Así, el flamenco, va del Teatro al Cine, del Cine a la Radio, de la Radio a la TV. Lo flamenco, metido en una poderosa industria, en un amplísimo auditorio, ha pasado a ser fabricado en serie. Si consideramos la influencia cultural, moral y social, que ejercen estos inventos, los más importantes conseguidos por el hombre del presente siglo, en materia de difusión, nos quedamos maravillados ante el auge y la expansión que ha tomado nuestro arte. Pero estos medios de acción e influencia de que

(1) Lección pronunciada por el escritor gitano José Luis Pantoja Antúnez, el 5 de agosto de 1965, en el patio del Real Alcázar de Jerez, en el III Curso Internacional de Arte Flamenco, organizado por la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces.



disponemos, nos hacen responsables a sus amantes, de que ello sea realizado con toda la fidelidad que sea posible.

Por razones que trataré de explicar, este auge viene a menos, quizás por la poca calidad de sus intérpretes, o el viento cambiante que mueve la veleta de nuestro tiempo.

La tendencia actual es renovadora, progresista, y la mayor difusión, por tanto es modernista. Al hablar de modernismos me refiero únicamente al cambio rápido e influenciado de nuestras costumbres, recreos, gustos y ritmos. De una generación a otra siempre ha sucedido así. Las circunstancias de hoy son iguales que las de ayer, pero estos medios tan fantásticos de que disponemos, lo hace todo más rápido, rapidísimo; se viaja a velocidades supersónicas, se da la vuelta al mundo puesto en órbita en tiempo record, casi deportivo. Los hechos llegan juntos con las noticias, y se mantiene con más empeño que nunca el deseo admirable de la armonía universal, que tiende a enlazar todos los miembros de la familia humana por las necesidades de intercambios y por el afán innato en los hombres de gozarlo todo.

Por tanto la tendencia es antitradicionalista, y todo lo que nos llega de fuera viene a aumentar esa corriente, las cosas cambian de formas increíbles, tanto que creo que el mundo es una pescadilla a la que cómodamente para freírla se le hace morder la cola, y tiempos vendrán en que sea un placer muy caro montar en burro. Nosotros, los flamencos, estamos en una marcada línea tradicional, porque el flamenco en sí, es un arte sumamente conservador, extraído de las raíces del pueblo, es reactivo por naturaleza a la rápida transformación que en todo orden se está operando en estos momentos. Y si no, haced la prueba. Id al pueblo y presentarle el cubismo de Picasso, dirá que no es obra de arte. Es más, dudarán por el apellido de que sea español, y si le ponemos a su lado la verdad de un Velázquez, el malagueño solo será para el pueblo uno que hace garabatos en telas como un chiquillo en el rayado del cuaderno, y si le decimo que Picasso es también dibujante, grabador y escultor, dirá el pueblo que es «el maestro liendre, que de todo sabe y de nada entiende».

Jamás puede pensarse en que el embrujo del toque de la guitarra flamenca se pueda hacer en una eléctrica, ni que pierda su clásica línea, ni su tradicional fabricación en la madera apropiada para la fiel calidad del sonido. Nada será de mayor compás, ni mejor elemento de percusión; como los palillos, las palmas, los pitos, y la pandereta, aunque se le pongan platillos de gaseosa.

Pero este tradicionalismo del pueblo, de la masa, es flamenco, no «jondo»; lo «jondo» que es verdad sincera, es rebeldía propia, no colectivista, está falto de teatralidad, y lleno de sentimiento; su interpretación sumamente personal, sólo necesita predisposición, estar en su momento, y éste puede estar como la gracia de Dios en cualquier lugar, en cualquier instante.

¿Por qué separo tan violentamente lo «jondo» de lo flamenco?

Ahora lo veremos.

Cuentan que para oír cantar una siguiiriya a Manuel Torre, estuvieron Ignacio Sánchez Mejías y un amigo suyo, periodista (Antonio Diaz-Cañabate),



toda una santa noche con su mañanita, aguantando al gitano -ya Vds. me entienden-. A las tres de la madrugada, ya roncos y cansados los demás artistas de la juerga, empezó Manuel Torre, que apenas había abierto la boca, a beber aguardiente y a hablar de galgos, aquello era buena señal. «Dentro de poco empezará a cantar», dijo Ignacio a su amigo, y como pasaran dos horas, y el calé continuara igual, dijo el periodista a Ignacio: «¿Tú crees que cantará?» El torero, con pena, le contestó. «Me temo que no. Cuando la toma con los galgos, a lo mejor no canta hasta las dos de la tarde». «Pero ¿nos vamos a estar aquí hasta las dos de la tarde?» Ignacio con toda naturalidad repuso. «¡Ah claro! ¿Tú sabes lo que es una siguiiriya cantada por este hombre?» Lo supo el periodista exactamente a las diez de la mañana. De pronto el gitano empezó a cantar, los artistas que se despertaron le oían con éxtasis. El torero, aquel hombre tan hombre, lloraba, y el periodista cuenta, que tenía la carne de gallina y que un frío de calentura recorría su cuerpo; «Fue aquella la emoción más grande e intensa de mi vida», dice al cabo de muchos años recordando aquellas horas inolvidables, pasadas en el cuarto reservado de un colmao sevillano y agrega. «Jamás volví a escuchar a Manuel Torre. Escuché varias veces a don Antonio. Muchas más a Pastora Pavón. Algunas a su hermano Tomás. A Cepero. A Aurelio el de Cádiz, y otros cantaores de tronío. Ninguno me produjo la honda, la «jonda» emoción del cante por siguiiriya de Manuel Torre».

Primito, e mi cuerpo
me's arracó el arma,
cuando la vide
que con pena yoraba
la mare e mi arma

Grandes son mis penas
que no caben má,
que me dejaste morirme solito
en un hospítá.

Ante este relato histórico, dudo, de que el teatro sea un marco apropiado para el cante «jondo», por lo menos para el cantaor gitano. Todos los buenos calés del cante, han sido unos «esaboríos»; el Fillo lo fue, y también, el Nitri. Los gitanos cantaban sentados, pero a regañadientes y con cara de pocos amigos.

Cuando Manuel Torre se atusaba el «mirlo», negro y rebelde como su voz, tenían que echarle el pan desde lejos.

Por todo, me atrevo a afirmar que nunca se ha cantao «jondo» y bueno en el teatro; en la casi íntima sacristía del Café Cantante, sí.

La masa unida sólo posee peso y fuerza, y como ya hemos visto en el pueblo conservador, esta masa se mueve lentamente, mira a todas partes y desea ver, pero no ve nada, está atontada, deslumbrada y vemos en el caso anterior como ve el pueblo a Picasso. Jugando a los castillos de arena, tan



actual, he levantado el castillo tradicionalista del pueblo que es arte, y lo derrumbo. Pero aquella arena que ha quedado esparcida como una profanación del arte, sigue siendo arte. No arquitectónico, pero arte en suma. Todo, desde Atenas al Calvario esta dicho ya, y ahora jugamos a deformar el arte. Y así el arte y el artista en su ser es ciego, caprichoso, indisciplinado, que hará arte mientras mantenga libertad, pero cuando esté sujeto a horarios, y viva del arte y no para el arte, es algo que sale de la masa y vuelve a ella.

Las plumas mercenarias son aquellas, que se venden cuando ya en sí no pueden decir nada, cuando se han quedado vacías, secas. Si Dios aparta de la masa un pedacito, nace la esencia de la masa toda, y aquí tenemos el arte en todas sus dimensiones. Nivelada la cultura, la sociedad comprende este antojo divino y mira, con respeto, a los poseedores de su privilegio. Profanará con sus vulgares dichos, el pueblo, el poder, la eficacia de Picasso pero nada más. Con el correr del tiempo admirarán, como pasa siempre, más y más, su don divino, su afán de crear.

Los calés de la bella y romana Bética recrean, las primitivas «tonás». La «Toná grande» se funde, mística y religiosamente, en sus manos, en la «debla». ¡Debluca baré! Una «dioscita superior, excelente» sale del alma llena de fantasía de los gitanos andaluces, que como la raza toda, aman la libertad por encima de cualquier cosa, tan apegado a sus costumbres pese a las terribles persecuciones de que fueron objetos; no claudican y en su fuero interno siguen fieles a su ley. Su impuesta vida sedentaria no les hace felices, la pena se refleja en sus cantes que sacan del tesoro musical del pueblo que les dio cobijo, pero que ellos hacen propios y los convierten en los básicos, los verdaderos, llenos de misteriosos duendes, de «rajo» característico, íntimos, de faena en la fragua, del trajinar en el campo, de negras «duquelas» tras las rejas de la cárcel:

Maresita de mi arma
si preso me quiere vé
preso y jerio me encuentro
en la cárcel de Jerez.

Y en Jerez, nace y viven la flor y nata de la gitanería cantaora, que toma el cante tal como es, tragedia humana vívida y sentida. Lo teatral precioso y efectista no habita en ellos. Desde Tío Luis el de la Juliana, hasta Fernando Terremoto, el cantaor gitano, como ya hemos visto en Torre, es anárquico, y éste último, en franca oposición con su virtuoso paisano don Antonio Chacón, representan uno y otro la máxima encarnación de lo «jondo» y de lo flamenco, como antes con menos fuerza lo fueron El Nitri y Silverio.

Chacón inició el periodo o etapa teatral del cante. El pontífice, el divo que con su voz de falsete mejora los cantes de Levante, se gana con su musical intuición a los públicos, a la masa. Torre solo atesora, los sonidos negros, los que la masa no sabe distinguir, no asimila, porque gusta de lo folletinesco, pegadizo y fácil.



Don Antonio que se esforzó por dar el cante en la escena, con el laudable gusto de realzar lo flamenco socialmente, murió víctima de su mismo empeño, y al final con tristeza dice:

«No saben escuchar. Quedan pocos que escuchen.»

Todo el cante llamado flamenco debe ser «jondo», pero en el proscenio pierde el cante valor flamenco, o «jondo», propiamente dicho, y se convierte en folklore amanerado y flamenco.

Ya en los Cafés Cantantes, ante un auditorio de buenos «aficionados», fueron desapareciendo del repertorio los cantes sin acompañamiento, y los «enteraos» empezaron a dividir y a clasificar los cantes, llamándoles, largos y cortos, grandes y chicos, cante alante y cante atrás, que equivale -como saben- a cante para escuchar y cante para bailar. Los cantaores y bailaores gitanos, fueron poco a poco desplazados del «cuadro» por nuevos artistas, no calés, y sólo en los reservados de aquellos establecimientos reinaba el cante en todos sus estilos.

Juntitos iban los tres;
Curro Durse y Bayaares
y Molina er de Jerez.

El señor Manuel Molina vieja estampa de noble caballero gitano, cantaba solamente para él, no admitían moldes sus siguiriyas, ni sus tonás; ni letras prestadas, ni oídas a nadie; solo corazón y alma; su calle de la «Por-vera de la muralla», su barrio de Santiago:

Esde la Por-verita
jasta Santiago,
las fatiguitas mare e la muerte
se me arrodieron

Yo me encomendé
ar Santo Cristo que está,
en la Puerta Reá de Jerez.

He aquí con su cante, demostrando lo que siente, este gitano sedentario, urbano, que ama «sin trampa ni cartón» a su gente, a su calle y a su Dios. Hombre en fin de personalidad tierna, severa y majestuosa, algo que no puede venderse ni comprarse. En su digna compostura habitan los duendes; aquí, está el cante.

No es que valla contra el flamenco profesional -nada de eso- ni que añore los tiempos idos, ni la romántica época. Sólo trato de apuntar comparaciones históricas y hacer ver a manera de balance lo que hemos ganado o perdido.

Entiendo que cada vendedor debe saber la calidad del paño que vende y el comprador lo malo o lo bueno de la tela que adquiere.

Y con esto creo que para el buen entendedor he explicado la diferencia entre lo «jondo» y lo flamenco, pero hay más; lo flamenco es comercial, lo «jondo» no



puede serlo: ¡Cualquiera aguanta tres horas en un teatro, para que a un cantaor, que no es simpático, le toquen los duendes con su varita mágica!

El rey, celoso en su reinado, cuida su monarquía. El artífice consciente de su maestría, se abandona a la suerte. Es una ventura de ecos cada «quejío». ¿En que quedamos? ¿El flamenco es tradicionalista, o todo lo contrario? La masa será conservadora pero no así el verdadero artista, que de ella se desprende. De esta forma, vimos quien es buen flamenco. De los cabales, es Ignacio Sánchez Mejías, paciente, confiado, quien sabe que un minuto bien vivido, es parte de la eternidad, que espera con corazón y alma limpia de remordimientos; que no se deja llevar por la corriente, que no se marea en el torbellino de última hora y sabe que en la tierra, con buena fe, se puede estar en la gloria.

Y un buen artista flamenco, digo mejor, «jondo», es el gitano que hace lo que quiere con su arte, al sentirse él mismo rey y vasallo. Un ejemplo: Manuel Torre oscuramente vestido, pañuelo blanco sobre el cuello, por un real, acaba de tomar café en el «Callejón». Se ha «queao en pa, como Paquiro». Pero en su chaleco de doble botonadura, la leontina de oro que le regaló Mazantini, es lo único exterior que acredita su grandeza, pero que si se tercia la venderá o cambiará por un galgo o un gallo de pelea. No sé, ni recuerdo haber oído, que Manuel Torre cantara alguna vez en el teatro; según tengo entendido no salió del Café Cantante y si por el contrario lo hizo, sería cuando su torre amenazaba ruina por el estrecho cerco de los bacilos de su tuberculosis. También los reyes, con dignidad, abdicar; pero a rey muerto rey puesto. A Torre muerto, ¿qué me dicen ustedes?

Esta es mi opinión. Después vendrá lo del color del cristal; para eso cada uno es uno y doce una docena.

I

«He pintado los hombres, como tales, como deberían ser», decía Sofocles; Eurípides los pinta «tales como son». Con este último puede decirse, que comienza la historia del teatro moderno, y se ve ya en aquellas obras helénicas el germen de la intriga, la trama de los actuales dramas. En el tablao de la farsa, donde se reflejan todas nuestras vidas, sentimientos y pasiones, no podían faltar los tipos populares de las heroínas del mundo del flamenco, las que dieron su nombre y fama a una modalidad en su género. También en el teatro español de los años veinte se daría forma y explicación dramática, o festiva, según los casos, a muchas de las coplas mil veces repetidas por el pueblo:

Me lo decía mi madre:
cabrita que tira ar monte,
no hay cabrero que la guarde.

«Cabrita que tira al monte», ha nacido como «Malvaloca», de una letrilla andaluza a la que los eximios comediógrafos hermanos Álvarez Quinteros, dieron cuerpo en la escena, alcanzando los autores grandes éxitos para el teatro español, tanto que «Malvaloca» fue traducida al inglés y estrenada con fortuna en Nueva York.



De todas las obras inspiradas en la copla o temas andaluces, destaca, en primer término «Cancionera», el poema dramático en el que estos hermanos, presentan a su manera el alma popular del sur ibérico, siempre desbordante de pasión y de poesía.

Francisco de Viu pone en la escena una excelente comedia, de costumbres andaluzas, empapada de gracia, que lleva por título «Catalina María Márquez», ideada en la famosa letra histórica de un fandango alosnero:

Catalina María Márquez,
¡cómo has tenió el valor
de casarte con Juan Lucas,
estando en el mundo yo!

Sería prolijo y quedaría fuera de lugar que intentásemos en este trabajo un estudio acerca de las cientos de obras puestas en escena, que tuvieron por argumento y base la copla y el ambiente flamenco. Pero solo para demostrar la importancia de nuestro arte hemos dado las anteriores referencias, y al mismo tiempo sin desdorar lo dicho en justo recuerdo a una labor artística y poética que pecó, eso sí de «bien pensante», quiero hacer resaltar que aquel teatro, aquellas «estampas andaluzas» que todavía hoy se repiten en cine y TV no son en justicia el verdadero aspecto social de la «España del Sur» y, mucho menos, la cuna del «cante jondo». Si enmarcáramos el clima triste y sincero del bajo nivel social donde nació el cante, la perspectiva que nos proporcionaría una visión global y distanciada del tiempo, de la historia, sería sobrecogedora. Con cierta amargura veríamos que el singular injerto andaluz-gitano, denominado egnimáticamente flamenco, brota de un fuerte desprecio racista, que con el correr de los años fue decreciendo, y de una clara injusticia social padecida por unos hombres, obligados a encerrarse en sí mismos y a trabajar, por dos reales, de sol a sol, la tierra que no les pertenece. Dejemos las varas nómadas y los abalorios de pura quincallería y hagamos en el presente que no sea cierto eso que tanto nos duele de que Andalucía es «pueblo esclavizado durante siglos y que siempre respondió cantando». Ni aquello de Miguel Hernández:

«Andaluces de relámpago,
nacidos entre guitarras
y forjados en los yunques
torrenciales de las lágrimas.»

II

En la época del «Señorito satisfecho», el niño mimado de la historia humana, según definición de Ortega y Gasset, el cante «jondo» tenía su sede en los Cafés de Cantes. Típicos Cafés y Colmaos que se multiplican por todo el marco de la geografía de la Península. Salvador Rueda, el poeta nacido en Benaque, pueblecito malagueño; que vivió aquellos días dorados del cante y



el baile en sus «cabales», nos canta en versos:

«En el resonante tablao flamenco,
su zapateado describe «La Penco»,
y las castañuelas de pozo de cuenco
juntan sus compases al baile flamenco.»

San Ignacio de Loyola recomienda en sus ejercicios espirituales la composición de lugar, para que el piadoso ejercitante se ambiente, espiritualmente, en el tema a tratar; Siguiendo su sabio consejo, haremos una composición de lugar, no religioso, de lo que fue aquella pequeñita escena del cuadro flamenco en los castizos Cafés Cantantes, principio y gérmen del cante y baile en el Teatro, muy semejante a aquellos corrales de comedias, semilla y creación del teatro nacional.

-En el tabladillo, La Gamba. Belleza fina y bata de cola por alegrías; La Juana, La Fernanda, La Malena, La Geroma y La Macarrona, hacen coro, sentadas en sillas de enneas. Tocan El Habichuela y su maestro Javier Molina. Canta Fosforito, el cerillo de Cádiz.

Pinturera y postinera, baila Mariquita Malvido.

-¡Ole!

Le canta El Loli, jalea Frijones... Y luego un silencio. Juanito Mojama está ante el público, mirándose el brillo de los zapatos, Ha sacado del bolsillo su pañuelo blanco. Paladea el vino. Soleares que ponen la piel de gallo, los vellos de punta, como alfileres...

Esta gitanita perra
me está jasiendo pasá
er purgatorio en la tierra.

-¡Ole! Azi se canta, gitano bueno.

Pulula don Ricardo el montañés, dueño y señor de «La Primera de Jerez»; grueso y sonriente. Se ha olvidado de su origen, porque aquí amasó fortuna limpiando vasos y durmiendo debajo del mostrador. Dicen que para él, sólo fue fiesta la tarde del Jueves Santo.

-¡Ar pescao frito! ¡Cómo güele!

Lo despacha un gitano jorobado, la sal le chorrea sobre las pijotas y el papel de estraza.

Redoblan las palmas, baila El Estampio, culillo de panaero, traje de chaquetilla corta con alamares de plata y botitas de charol. El Estampio hace su «baile del picaó», su creación inspirada, pasitos por tangos para el torito del baile.

Entra un marqués, con don fulano de tal y tal, con La Sordita, con Tía Sarvaora y un gitanillo del barrio de Santiago.

El marqués, rumboso, ha pedido una caja de medias botellas.

¡La que se varmá...!

Se la sirven de un pepe fino, que tiene muchos sobrinos.



Pero repentinamente vuelve el silencio.

-Fijate, nadie se cosca.

Manuel Torre, gitano minarete, lanza al viento los duendes de su pena jonda.

-¡Qué feo te pones faraón de bronce, de gallos y galgos; ni roto!

Que si tuvieras un banco... La pena de tu raza que no se consuela.

¿Quién dijo ésto? ¡Cualquiera sabe! Puede que fuera el vino, el jerez abanicando duquelas y sinsabores.

¡Como pasa el tiempo! Todo se queda en recuerdos. «La Primera de Jerez», ¿dónde estuvo?, preguntarán muchos. Les contestaré con una soleá de Manolo Rios...

Pregonando llora y canta
una gitana sus flores
por la calle Doña Blanca.

III

Pero quedándose chicos los Cafés Cantantes, salta el cuadro flamenco a las tablas del escenarios. Con ello ha ganado más público pero menos entendidos. «Todo lo que en extensión parece ganarse, pierdese en profundidad», nos dice Unamuno. Frente a las candilejas, entre las bambalinas, no se explica ya el cante, ni en verso ni en prosa; se dice a palo seco; el vino ya no alegra el ambiente, ni tabaco de contrabando, ni papel Bambú... Las amplias salas se llenan de «jipios», de rasgueo de guitarras, el público acude masivamente y vitorea a los artistas. Pero la verdad es que, poco a poco, se va perdiendo el respeto a este arte mágico y maravilloso. Más tarde, también se quedarían chicos los teatros, y se daría este espectáculo en las plazas de toros. Vedrines, daría este primer paso sobre el ruedo ibérico, al frente de un formidable elenco artístico, que llenaría hasta la bandera, como se dice en términos taurinos, los graderios de sol y sombra; sobre el rubio albero, cientos de sillas.

Los flamenco de postín, los señores del cante, las diosas del baile, son anunciados con don y con subtítulos como los grandes de las letras, la pintura, los toros y la nobleza, que...

Sangre tiene cualquier vena,
y todas son coloradas.

En la llamada Opera Flamenca, los sobre-nombres son aún más superlativos. Lo cómico no podía faltar en esta innovación, y así, como la Opera se divide en seria, idílica y bufa, aquí, en la flamenca, en una sola pieza salía todo por delante. Después de una siguiiriya de Cepero, el célebre «Peluso» predecesor de Emilio «El Moro» cantaba alegre y chistoso, metiendo por bulerías algún cuplé serio.

Por siguiiriya se cantaba pocas veces, si lo hacía alguno, era para demos-



trar sus dotes de conocedor de todos los estilos. Predominaba el fandango, que descendió al diminutivo de fandanguillo, y los cantes aflamencados de origen americano, como hoy se aflamencan los ritmos exóticos africanos.

En los colmaos y las tabernas donde la fiesta o juerga flamenca tenían carácter semireligioso, donde el cante estaba a gusto, degenera en algo de tan pésima fama, que hace con razón hablar y escribir pestes contra el género y sus admiradores al erudito y polémico autor del artículo antitaurino, titulado «La oreja de Amargoso». En este sentido no fue tan mala la «machiri» de Eugenio Noel.

Mediado el presente siglo resucitó con nuevos y espectaculares brios el cuadro flamenco, principalmente en Madrid, donde más bien con fines turísticos que para purificar y recrearse en el cante, se monta un buen número de «tablaos flamencos», los que años atrás se llamaban Cafés y mataron los «cabaret» y el baile del «charlestón».

De este siglo contemporáneo de los «tablaos» no diré nada. Tampoco de la pequeña pantalla. No es mi fuerte hablar de las cámaras.

Ricardo Molina clasifica las exhibiciones escénicas del cante, en la siguiente forma:

- A) Como simple y escueto recital.
- B) Como espectáculo «sui Generis» independiente, llamado en su tiempo (1º tercio s. XX) «Opera Flamenca».
- C) En simbiosis con el «baile» flamenco puro.
- D) Subordinado al «Ballet Español».
- E) Parasitario de la canción moderna y el cuplé andaluz.

Una de las facetas más importante del arte escénico español está constituida por el baile tópico de nuestras regiones; de las que Andalucía se lleva la palma. Propios y extraños están en esto de acuerdo. Por el baile bravo y castizo de aquella imaginada cigarrera sevillana, llamada «Carmen», nacida en la cabeza de un francés, símbolo de la españolada, es conocida universalmente Andalucía y también por mujeres de carne y hueso como La Nena, Petra Cámara y Pepita de Oliva, entre muchas, que pasaron su garbo y su gracia por medio mundo, y más tarde las inolvidables Argentina, la Argentinita y la Amaya, reinas fundadoras del «Ballet Flamenco» pasos que luego siguen Pilar López, Mariemma y Rosario. En el baile de hombre se destacan Rafael de Córdova, la veteranía de Vicente Escudero y la tremenda capacidad creadora de Antonio.

La música que anima sus bailes y que se familiariza con el cante «jondo», es creada por músicos que beben con avidéz de las aguas de su caudalosa fuente. Isaac Albéniz, nacido en Comprodón (Gerona), es de los primeros en calmar su sed; luego el genial e inmortal Falla, que desde su carmen granadino en el Caidero, en su alegre casita de «La Antequeruela», escribe y compone en su pentagrama flamenco, música «jonda», para que el arte simpar de Pastora Imperio y su hermano Victor reluzcan junto con el de María «La Gitana». El fuego purificador, el agua derramada, fuente invisible, Ya tenemos al universal Falla jugando con los «sonidos negros». Su música es como aquella «solea» quinteriana:



Finita como la seda;
bonita como la Virgen
de Consolación de Utrera.

Desde la guerra mundial del catorce hasta nuestros días, el cante y el baile flamenco han dado -repetimos- la vuelta al mundo; los mejores teatros de los cinco continentes se han puesto de gala para recibir a nuestros embajadores. Rafael Romero, -por decir algo- le cantó al Emperador del Japón, y a Isabel II de Inglaterra, Aurelio el de Cádiz.

Mientras, en España metían la pata, como vulgarmente se dice, Pepe Marchena y su tocayo el Pinto. El primero que «no necesita voz porque habla con las manos» ante más de seis millones de televidentes presenta su nuevo avance flamenco, algo extraordinario que unir a su enciclopedia; su cante para sordomudos, única representación de cante grande por signos dactilológicos, sus manos ensortijadas cantaron sus «cuatro muleros».

El escollo feo de lo aflamencao, no flamenco, lo salva a cuerpo limpio Manolo Caracol, escenificando la copla y dando al César lo que es del César. A Caracol le salen al camino muchos fenómenos de poca monta, como el popular Antonio Molina, que canta flamenco, como un barítono zarzuelero, y Juanito Valderrama, al que Juan de la Plata le cantó las cuarenta, en una carta abierta publicada en el diario «Ayer» de Jerez, hace algunos años.

Tenemos todos los amantes del flamenco la obligación de defender el arte que nos apasiona y exigir, a la manera de Juan, la liebre y no el gato.

Los cartujos dicen, con lo poco que hablan, que su orden no está reformada porque nunca fue deformada. Si en vez de ser así los frailes con barbas, firmes en sus cabales, fueran de otra forma, como las veletas, no tenían gracia ni sus pocas palabras, ni su blanco hábito, ni su larga barba. Por eso, los festivales flamencos pretenden llevar las aguas a su curso, elevando los conocimientos artísticos del pueblo; depuran y limpian el arte de toda chabacanería, dando lo bueno en su justa medida. Mucho se está ganando con los festivales; el flamenco metido de lleno en ellos, gana numerosas interpretaciones, algunas netamente de cante «jondo», reivindicación loable y meritoria que debemos de agradecer.

IV

Esquilo fue el primero que levantó un teatro de madera, estable, para sus representaciones, y el que inventó las acotaciones y máquinas, adornó la escena con pinturas, estatuas, aras y túmulos. Vistió a sus actores con majestuosos mantos, les calzó el coturno y cubrió sus rostros con carátulas artísticas. Compuso él mismo la música y las danzas para sus tragedias. Esquilo, poeta griego, es por tanto el creador de la farándula y su obra, «La Orestíada», es considerada como una de las más grandes del arte dramático universal.

De la mano de Esquilo inician su carrera los «cómicos de la Lengua»; de la de Silverio, el profesionalismo flamenco, y como el griego el sevillano compo-



ne sus letras y arregla el «cuadro». Silverio se unió para fundar el primer Café Cantante con Manuel «El Burrero»; para ello Silverio aportó sus ahorros de América. De allí se trajo la plata y la espesa barba, y en Sevilla lo perdió todo; la barba, que se afeitó para subir a las tablas, y la plata que se le fue con la quiebra del negocio del Café, no porque le fuera mal, sino porque Silverio era más cantaor y flamenco de tronío que hombre de negocio. A pesar de haberse percatado de lo comercial de la mercancía, el primer empresario flamenco no valía para ella.

Según «Demófilo», Silverio Franconetti y Aguilar nació en Sevilla el 10 de junio de 1831, siendo bautizado en al parroquia de San Isidoro; fueron sus padres don Nicolás, jefe retirado de Guardias Walones, de nacionalidad italiana, y doña María de la Concepción, natural de Alcalá de Guadaíra (Sevilla).

Poco tiempo después del nacimiento de Silverio, se trasladó el matrimonio, junto con sus hijos, al vecino pueblo de Morón de la Frontera, donde aprendió el genial cantaor las primeras letras, el oficio de sastre en el taller de su hermano, y fue discípulo del Fillo, el cantaor.

Joven aún en una Fragua gitana, -la del Fillo-, escuchó los melancólicos cantes de la raza, y allí le picaron los duendes, y el deseo de ser cantaor; cosa que puso en práctica, una vez regresó de América, a la madre patria, a bordo del vapor Gravina el año 1864; después de haber estado dos años en la capital de la Argentina y ocho en el Uruguay, donde, tras varios oficios, ingresó en el ejército de aquella república, en el que llegó a obtener el grado de oficial.

Silverio tuvo en España dos grandes amores y en los dos fue desdichado. La primera mujer se le escapó. Y la segunda, que le fue fiel y cariñosa, no lograba hacer que aquel hombre pasional y celoso gozase de su dicha. Cuando Silverio, a petición del público ocupaba el «tablao», cantaba siempre fija la mirada en su segundo y último amor, que se sentaba en un palquito del Café, desde donde no le perdían de vista los celosos ojos de fuego de su amante:

Dè dos mujeres que quiero
¿de cuál me desprenderé?
si dejo una por otra
loquito me hé de gorbé.
Si dejo una por otra
mi derecho lo quebranto;
yo me metí en er queré,
¡malhaya quien quiere tanto!

Al separarse Silverio de Manuel «El Burrero», su afición no escarmentada le llevó a la compra de un local en la calle del Rosario, el que pasaría a la historia con su hombre. Pero si en «El Burrero» le fue mal, en su propio Café le fue peor. En su «tablao» triunfaba noche tras noche el «cuadro», compuesto casi exclusivamente por calés. Los «cabales» llenaban diariamente el patio; la manzanilla y el jerez se vendían como el agua; pero la «caja de los cuartos» estaba vacía y el bueno del dueño se volvía loco, para poder pagar las tram-



pas; Silverio murió a muy avanzada edad y, materialmente, sin tabaco. De esto, hace más de un siglo y Silverio sigue aún en la veneración de los «cabales»; porque Silverio el puntal del cante, es el Equilo fundador, en su Atenas sevillana, del cante como espectáculo, sacándolo de la rígida intimidad en que moraba. Su cariño por los gitanos, a los que presentó en sociedad, rebajó en algo el tono de aquella copla fatalista y racista que decía:

En el viaje de la via
van los ricos bien montao;
los andaluces, a pata,
y los gitanitos arrastrando.

El flamencólogo Ricardo Molina escribe: «A pesar del prestigio sin igual y de la enorme influencia del gigante maestro sevillano, la revolución por él iniciada no dio frutos hasta dos generaciones posteriores. El cante puro gitano siguió imperando en las fiestas privadas y la tradicional especialización también. El corte brusco que habría de provocar un claro y neto cisma en el panorama sería, años más tarde, obra del maestro jerezano del Antonio Chacón». Y ya tenemos a Chacón como esencial continuador de la obra de Silverio; pero, ambicioso, amplía el auditorio. No, no fue don Antonio, sino los empresarios, que vieron en él al cantaor puntero para llenar sus teatros. Saturados de ecos zarzueleros, de dúos verbeneros y de tenores de operas, los lince empresarios fueron los que se llevaban la herencia del cantaor andaluz, con apellido italiano.

Chacón como Silverio, tan poco era hombre de negocios, y en Madrid, en la calle de Toledo, murió también sin un duro el 21 de enero de 1929 y casi hubo que enterrarlo de caridad. Chacón creador de cinco o más variantes de malagueñas y autor de la media granadina, de aspecto canonical, que «agachonó» el cante, no se fue de este malino mundo satisfecho, pero quede su buena voluntad escrita con letras de oro.

Los festivales agrandan considerablemente, hoy día, el cultivo de la semilla que sembraran el griego, el sevillano y el de Jerez de la Frontera. Gigantescos escenarios, en plazas porticadas, en los patios de la Alhambra, en el parque de María Luisa, Cuevas de Néjar, Alcazares cordobeses y jardines del Retiro. Las noches de España de alegran con el Ballet de Pilar López, creado por «La Argentinita», y el del gran Antonio, que en «La Taberna del Toro», sobre arreglos de canciones lorquianas y «cante de verdad», forma una estampa fiel, colorista y maravillosa del flamenco caro.

Antonio Ruiz Soler, el corazón que baila, ha llevado al teatro lo nuestro, sin trampa. Antonio es, para mí, el Eurípides helénico, que ha pintado el flamenco como es; y el poeta de la danza que ha hecho sentir y conocer, no como una leyenda de Mérimée, sino como una clara realidad, el arte andaluz lejos del suelo ibérico. También, bajo su delicado gusto artístico, la escenografía flamenca ha ganado, y lo mismo el vestir, que sin perder su clásica línea, armoniza espléndidamente con la moda actual.



V

El profesionalismo flamenco, no es cosa muy vieja; antes, no hace mucho, el pueblo cantaba sin miras de lucro, sino sólo por lo que dice esta letrilla:

Quien canta su mal espanta,
y aquel que llora lo aumenta;
yo canto por divertir
penillas que me atormentan.

También cantaba para demostrar que no era indiferente a su depresión y a su desánimo crónico:

Hombre probe güele a muerto,
a la joyanca con é:
Qu' er que no tiene dinero
Requienca in pase, amén.

Tampoco busquemos en su cante un grito de indignación, una airada protesta contra las iniquidades sociales. El anónimo poeta del pueblo se limita, a hacerlas notar con suma resignación.

De la mezcla de dolor y alegría, tradiciones y costumbres de los pueblos, surge la palabra folklore (saber popular), que tuvo su origen en Inglaterra, en 1846, en una publicación que se editaba en Londres: The Atheneum. Su autor fue William Thoms, arqueólogo (1803-1885).

Todavía no se conocía en España esa palabra, cuando ya era aquí mercancía. Poco antes de la fecha indicada (1846), en los escenarios madrileños se dio entrada al llamado «Baile Nacional». Numerito regional, ideado por los empresarios, para cubrir huecos con que completar el horario. El numerito, que entró sin pretensiones, pronto se hizo el amo en los teatros del Madrid romántico, hasta el punto de que se intercalaba en las obras. Así leemos en «La Gaceta»: «La Cigarrera de Cádiz», comedia en un acto del género andaluz, en la que la señorita Vargas, desempeñará el principal papel y bailará el zapateado de Cádiz y el jarabe americano». Esto se anuncia en el de la Comedia; En el de Variedades, lo siguiente: «El jaleo de Jerez», por la señorita Cristina Méndez, y «El jaleo de los toros del Puerto». A continuación, «El polo del contrabandista» y «Las corraleras», bailes, seguidos de «la Linda gitana», bailable nuevo español, y por último, «La perla sevillana», comedia en un acto. «Los empresarios viendo lo bueno del negocio, emprenden la caza de valores nuevos y tocan en Cádiz, por aquel entonces viveros de grandes artistas, muy pronto convertido en centro de exportación, empezando con ello la profesión de nuestro folklore que conquista la capital de la España. Dorados, días de la rivalidad entre «La Nena» y «La Vargas», mujeres de bandera que cruzan la frontera, para ganar París de Francia, donde es emperatriz una española de romances y leyendas.

El profesionalismo flamenco irrita a Rodríguez Marín, que dice:



Los que cantan y bailan por dineros,
andaluces no son; son traficantes,
y del baile y del cante jornaleros.

De las primeras en cantar, no para aliviar sus penas, sino para buscarse la «vía», figura con buen cartel «La Petenera»:

Del año de las «Peteneras»
nos tenemos que acordar;
que anduvo la Pura y Limpia
en el canasto del pan.

Aludiendo con esto de la Pura y Limpia, no a la Santísima Virgen, sino a que el canasto, que es la despensa de los pobres, estuvo limpio, es decir vacío, en el año en que la célebre cantaora vendía su cante para ganarse la «vía», igual que aquellas ambulantes bailarinas, siempre moras o judías, que iban por los caminos de la España Imperial.

El flamenco metido entre bastidores se cotiza. Los dones sobrenaturales, duendes, gracia y ángel, tienen en la actualidad un valor material, positivo, profesional, que se une a toda la gama comercial y publicitaria del momento. Aquel buscarse la «vía», tiene hoy formas laborables y jurídicas. Ya no se pone la mano, se hacen contratos y se cobra en cheques sumas considerables y, al final, terminan los famosos su carrera artística forrados de billetes.

Antes era muy frecuente que los mejores, los más brillantes, en su vejez caminaran sin una peseta, y hasta que imploraran caridad a los rumbosos «señoritos», amigos de noches de juergas, o algún que otro buen «aficionao». Recordemos cómo Manuel Torre murió pobre en Sevilla, y allí lo enterraron de caridad, y cómo le ayudó, pagándole ocho meses de cama, en una sala de la Cruz Roja sevillana, su amigo Sánchez Mejías y cómo este mismo diestro, socorrió a Juana «La Macarrona» cuando le robaron en Madrid a la sin par bailaora, el pequeño capitalito que guardaba, de cerca de diez mil pesetas, entre dinero y joyas.

Oigamos las quejas del final triste de los flamencos de postín.

-¿Ustedes iban contratados a las fiestas?

-No. Nos pagaban, según la voluntad. Y lo repartíamos entre toós.

-¿De qué viven los flamenco?

-Los de hoy, los niños, porque ahora son niños, con el teatro y el cine, van bien. Los viejos, tirando como pueden. Unos dan lecciones, otros en las tabernas... Pero toós esmayaos perdíos.

-¿Tiene usted muchas lecciones de baile? Le preguntan a «Estampío».

-Tengo tres o cuatro... y me voy a quear sin ninguna... Falto mucho. Y es que, lo que pasa, me voy al cormao a ve si sale argo. Allí no va está uno sin tomar nada, demasiao hacen que cuando surge una juerga le tienen a uno en cuenta pa avisarle, y una copa de aquí, otra de ayá... Cuando quie uno caer en la cuenta se ha bebió las lecciones. Y al otro día no hay manera de tirar del cuerpo y no se va a las clases... Yá se debía uno e morir...



Hoy todo es diferente en materia económica, ser un buen artista flamenco equivale a un buen negocio; en algunos rentables, en otros fabulosos. Y trabajan en exclusiva con las casas productoras de discos.

También los ases del «jipío» y el «zapateao», están, como no, mimados por la prensa y las revistas multicolores: Que Antonio se casa con Marisol; que si «La Chunga» pinta... Se hacen miles de reportajes ilustrados de sus vidas, de sus pequeñas cosas, y hasta son incluidos con prodigalidad en los «Psicoanálisis» de Cortés-Cabanillas.

En el presente se une al arte, cientos de detalles que no son los básicos de ayer, como mucho pelo o raspado totalmente; es un atractivo significativo, y si no se tiene cabellera abundante, se pone postiza y todos tan contentos, nuevo chiste que publica Mingote. Ello es un mal crónico que padece la sufrida humanidad desde hace tiempo:

Loco estaba el mundo
cien años atrás,
loco le encontramos,
loco seguirá.

No digo que los profesionales del flamenco o la flamenquería, estén metidos muy de veras, en este mundillo tan soberanamente elegante, deportivo y drogado del estrellato actual. Pero sí que lo anda rondando y copia todas sus modas y movimientos. El que más, y el que menos, ya tiene un chalet en Torremolinos, y me pregunto. ¿Cómo es que el flamenco superior está tan escaso, principalmente de cantaores?

Una visión fácil, aunque arriesgada del mundo de los toros, nos hace ver miles de maletillas, que piden sacrificados una oportunidad; lo mismo sucede con los epilépticos melenudos o las chicas Ye-Ye. Todo crea, una juventud ardorosa, que sigue el valor del «Córdobes» y el ritmo endiablado de última hora, y también, por qué no, las artes, las ciencias y las letras por ellos revolucionadas, pero no el cante «jondo». Son muy pocos los que sienten el «tirón» del cante. Humildemente desearía hacerles entender a los jóvenes que nosotros los flamenco sólo pretendemos conservar un arte que ellos, en su día, se alegrarán de habernos -si se lo proponen- ayudado a conservar.

Es noticia, la indiferencia de estos hombres del mañana. Antonio dice: «Me preocupa ahora la escasez de buenos valores de la danza». El estudio de la juventud a través de sus inclinaciones y gustos, siempre ha suscitado gran interés en los expertos en la materia. Si analizamos, aunque someramente, la falta de nuevos valores del flamenco, veremos que es urgente una mayor vitalidad, que derive en esta fantástica juventud de la que tanto se habla y se espera; valores jóvenes, sin fronteras sociales, que vivifiquen el arte extraído de las raíces del pueblo. También es extraño el poco interés de la nueva ola por conocer las cualidades flamencas; ellos, que en algunos casos saben tanto de modalidades extranjeras, tan americanas, en su atuendo, no ansían saber el origen de los cantes andaluces.

Todo esto, tan a la ligera tocado y tan torpemente, por mi, que ni soy



sociólogo ni nada que se le parezca, me hace sentirme no sé si exageradamente pesimista en cuanto a la feliz continuación de nuestro arte, pero del todo optimista al recrearme en sus méritos. Me hace esto último pensar y ver, claramente, que los cantos «jondos» cuesta interpretarlos y mucho más crear; que se necesita auténtica vocación y gran sentimiento; que se necesita recogimiento; entrar en calor.

Pero se me va el santo al cielo y debo recordar, para terminar, que si todo está en el pueblo, como se ha dicho una y mil veces, vayamos al pueblo principalmente al joven, al fuerte, al dorado, hagamos que sin detrimento de otras aficiones abracen la nuestra, que en definitiva es patrimonio de todos, cuna de nuestros mayores. Debemos esforzarnos, los que de verdad sentimos el flamenco en la médula de los huesos, para que así sea, de lo contrario se irán perdiendo estos caros valores humanos. Contra ello, después, no valen torres de Babel, ni hacer, como en el cantar, cara de asco a todas las cosas sucias y feas que nos atan:

Yo no como camarones,
porque me dan mucho asco,
porque el tío que los vende
se ha meao en el canasto.

Este asco es nuestra abulia, nuestra casi natural flojera de dejar para mañana lo que podemos hacer ahora. Esto no va con la Cátedra de Jerez, que hace cuanto puede y más, pero como canta el gitano en sus cabales:

Vivimos en un mundiyo
tan yeno de indigniá,
que no tenemos más honra
que la que nos quieren dá.



Agujetas de Jerez, ha cantado en teatros de medio mundo.



DOCUMENTOS PARA LA HISTORIA DEL FLAMENCO

EL CIERRE DE LOS CAFÉS CANTANTES



«Por reciente disposición del gobernador civil, se han cerrado en Madrid los cafés cantantes. Fieles a la actualidad, damos las notas gráficas de esta plana que representan los cuadros de canto y de baile que hasta poco se exhibían en los tablaos de esos cafés.

Con la desaparición de esos focos a que solía concurrir el hampa trasnochadora de Madrid y donde más de una vez ocurrieron delitos de sangre, se hace gracia a los principios de la moral y las buenas costumbres, por los que la autoridad tiene el deber de velar. De lamentar es que haya intereses creados, los cuales, naturalmente, han de sufrir los consiguientes perjuicios que somos los primeros en deplorar. Pero esos contratiempos, hay que tenerlos por descontados, pues se ofrecen siempre como consecuencia de medidas que como la presente, han sido inspiradas en un sentimiento general. Y la determinación de la autoridad gubernativa no hay duda que será generalmente elogiada».

(Texto y foto de la prensa de 1908)



HOJAS SUELTAS DEL FLAMENCO, SALVADAS DEL OLVIDO

GUITARRA, CANTE Y BAILE

TOMÁS BORRÁS

Las cosas son como son; y es; que a España se la ve, se la oye y admira en su estado y apariencia de bailarina. Las cosas son como son; y es, que la riqueza todavía incalculada de la voz, el ritmo y el talante español, por tan andalucísimo, ha sido y está siendo falsificado para el gusto del turista, del frecuentador de lo «typical» y del que busca en las grandes ciudades no lo genuino, sencillamente, sino el «hispanis temperament», lo desorbitado romántico. Para que las cosas de la danza, el cantar y el rasguear, sean como deben ser, y no como son ahora, ciertos espíritus delicados y amigos de la certeza española, combaten para disuadir y persuadir. Son los que mantienen el fuero de la autenticidad y descubren la falsificación; los que ofician con cánon y muestran al pueblo el lema que debe seguir, reverente: «Pureza».

Comenzó Manuel de Falla, al darse cuenta de que el cante y la música del alma andaluza se desfiguraban -como la indumentaria y las letras de las coplas- a paso de negocio en los «cabarets», hoy «boites», y a exigencia del extranjero que paga por lo delirante y desmelenado buenos monises; cuando reunió aquel famoso tablao de clásicos vivientes, en Granada; inicio de los cursos preparados por tratadistas que toman profundamente en serio el tema eminentísimo. Continuó «La Argentinita» la faena maestra del maestro. ¡Ahí era nada, devolver a los estilos su línea, garbo y color, raspándoles de costras postizas! De ello en adelante, poetas, músicos, los mismos bailaores y algunos de los cantaores, despejaron el campo de malezas y birrias superpuestas, hiedra viciosa que ahogaba el noble tronco. Surgió la división que el uso ha establecido: de una parte el respeto, la tradición, la verdad; de otra, la similitud, la retorsión, el amaneramiento, el abuso.

De la parte del abuso los milongueros, aflamencadores de lo americano, cancionistas de teatro; aquellos que con tanto desprecio denominaba Chacón «Flamencos del variete». De la parte del respeto a un arte suplime nacional, los intelectuales y los mayores de edad en la ciencia de ese arte y su práctica soberana, desde Antonia «La Argentina» a Mariemma, de «Fosforito II» (pues hubo un «Fosforito» hacia 1910), y «Jarrito», «La Paquera», en algo, «Caracol», en mucho y en todo los guitarristas. (Pues por permisión divina, la guitarra es la que menos ha padecido de cosmopolitismo y moda de cante y baile, con duende a lo norteamericano; que hay que ver que Duende).

Los escritores, y ello les alaba, han salido por el fuero y el huevo, y criticado con dureza, y escrito con talento y conocimiento; que no todos los



nacidos «Saben escuchar» y menos definir. Resultando de las aportaciones, diatribas y explicaciones de la estética del singular arte que brotó «del Cuervo pa abajo»: que los industriales y comerciantes del cante jondo, y su cursi temperamento de danzas, viven aparte, en los suburbios de él, brincando al son que les pide el dólar. Son los espúreos, los que pasan moneda falsa, los que se agitan o gargarean «pour la France et le Maroc». Del lado del Bien, estudian y actúan dentro de la genialidad de la norma, lo mismo los artistas espontáneos -y todo es espontáneo en esta vital manera- que los letrados glosadores. El amparo de las entidades comienza a ser efectivo para depurar la solera. Es el precio que la sociedad paga por conservar lo decantado de su esencia legítima. Ya que el asombroso cantar, bailar y tocar del trocito andaluz de nacencia y su extensión alrededor, es patrimonio valioso, como las Letras o la Pintura, de la España creadora.

Hoy en Jerez, patria del culmen -la mujer hermosa, el vino que bebía Shakespeare, el caballo de gracia alada, el compás macho y los estilos celestiales-; en el Jerez que es oloroso de nombre, ensoñamiento del mundo, se alza una que llaman, su creador el «Centro Cultural Jerezano», como el impulsor, «Juan de la Plata», cátedra de «flamencología». Cátedra ambulante, sin énfasis pedantesco, abierta y popular, para proteger a quien no se entrega a lo mencantil bajuno y a «salga lo que saliere, que para payos está bien»; alentar al que comienza y enseñarle los fundamentos; encaminar el juicio del gustador, evitar el despeñamiento en la decadencia y desaparición, dejar constancia de los valores; fijar, en fin, las tablas de la ley del rito.

(De un artículo publicado en la prensa nacional, en Agosto de 1961).



EVOLUCIÓN DE LA ZAMBOMBA JEREZANA, EN EL TRANSCURRIR DEL SIGLO XX

JUAN DE LA PLATA
CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

La Zambomba, que es un instrumento rústico musical, de barro cocido o de madera, hueco, con una pequeña apertura en un extremo y cerrado por arriba, con una piel, pellejo o trozo de tela, muy tirante, que tiene en el centro, bien sujeto, un carrizo a manera de mástil, el cual frotado de arriba abajo y de abajo arriba con la mano humedecida, produce un sonido fuerte, ronco y monótono, ha dado en Jerez nombre, desde tiempo inmemorial, a las fiestas que tradicionalmente se han celebrado por nuestro pueblo, para conmemorar la Natividad del Señor.

EN TORNO A UNA HOGUERA, EN EL PATIO DE VECINDAD

Estas fiestas se organizaban espontáneamente, en los patios de vecindad de los barrios más populares, en torno a una hoguera, candela o fogata, alrededor de la cual se situaban los concurrentes, entonando villancicos religiosos o profanos, entremezclados de algún viejo romance castellano o morisco, mientras que en un rincón se levantaba un modesto nacimiento y alguien solía invitar a los participantes en el improvisado coro a una copa de vino, anís o coñac. Estas fiestas solían dar comienzo a la caída de la tarde, con las primeras tinieblas de la noche, y duraban hasta bien entrada la madrugada.

La costumbre más antigua hacía que la zambomba fuera tocada por una recia matrona, entrada en años, o por un hombre bastante mayor; siendo lo más normal que por el natural cansancio, el instrumento cambiara de manos, turnándose los ejecutantes varias veces en la noche. Así es como se hacía a finales del siglo XIX y así es como la tradición pasó a los primeros años de la pasada centuria, sin que sufriera cambios de ninguna clase, en el transcurso del siglo XX, hasta culminar los años cuarenta, en que la fiesta navideña de la zambomba alcanzara, puede decirse, uno de sus momentos más culminantes. Al menos, dentro de esta época, que nosotros alcanzamos a conocer, en toda su intensidad.



Ya hemos dicho que la zambomba solía organizarse en patios de vecindad; pero también en corrales y corralones de casas grandes; sin que ésto fuera impedimento para que en el seno del hogar, en el ámbito exclusivo de la familia, alrededor del bracero, también se festejara a la Navidad, cantandose coplas y villancicos, delante del pequeño nacimiento que los niños solían instalar, ayudados por sus padres, después de que antes se hubieran provisto de trozos de corcho, grandes pliegos de papel de envolver, verdín y serrín para la tierra y las montañas; papel de plata y espejos, para los ríos; papel azul para el cielo, con estrellas de plata pegadas; y todo lo propio de un belén con sus figuras tradicionales, en las que el portal con el misterio era el centro de todo el conjunto, teniendo al lado opuesto el castillo del rey Herodes y, entre uno y otro, cuantos caminos imaginábamos, con pastores y rebaños de ovejas, lavanderas a la orilla del río; algún pozo, algunas tunas y árboles y ese hombrecillo agachado que la tradición nos decía que no podía faltar, medio escondido por la necesidad de soltar lastre.

UNA HERENCIA MUSICAL Y LITERARIA DEL MAYOR INTERES CULTURAL

Esta tradición de las zambombas, como fiestas preparatorias de la Navidad, constituye sin duda alguna una herencia musical y literaria del mayor interés cultural. Algo que ya descubrieron en el siglo XIX los últimos románticos y los primeros investigadores que andaron por Andalucía, a la búsqueda de romances y otras canciones de tradición oral.

En Jerez, estos trabajos los inicia el gran compositor Germán Alvarez Beigbeder, que apenas termina la guerra, en 1940, armoniza una interesante serie de veintitún romances de la Sierra de Cádiz, recogidos y anotados por el poeta de Villaluenga del Rosario, Pedro Pérez Clotet. Lastimosamente, estos romances fueron recogidos entre Villaluenga y Grazalema y, aunque algunos de ellos, también se cantaban en Jerez, hubiera sido de capital importancia que la investigación, tanto literaria como musical, se hubiera extendido a esta ciudad, enriqueciendo así aquella valiosa colección que dio a conocer, en una de sus publicaciones, la sociedad de Estudios Históricos Jerezanos. «Extendiendo el radio de acción -se dice en una advertencia preliminar- pudiera lograrse una bella y abundante colecta», Pero no fue así, por desgracia, privando a los jerezanos de conocer su propio repertorio romancístico, en plena efervescencia, en aquellos momentos.

Durante toda la década de los años cuarenta y la de los cincuenta, la zambomba jerezana sigue sin perderse, fiel a su cita navideña, con la misma retahíla de antiguas tonadas y el mismo repertorio musical literario; villancicos religiosos y profanos; coplas de toda índole, incluso abiertamente obcenas algunas de ellas y otras irreverentes o anticlericales; breves coplas con aires de bulerías y, sobre todo, romances, muchos y preciosos romances, que una noche y otra se cantaban a coro en los patios, en los corrales y en las casas.

Esta tradición se mantiene hasta que un invento mecánico y doméstico, viene a ocupar la atención de todas las familias. Es el momento en que en las



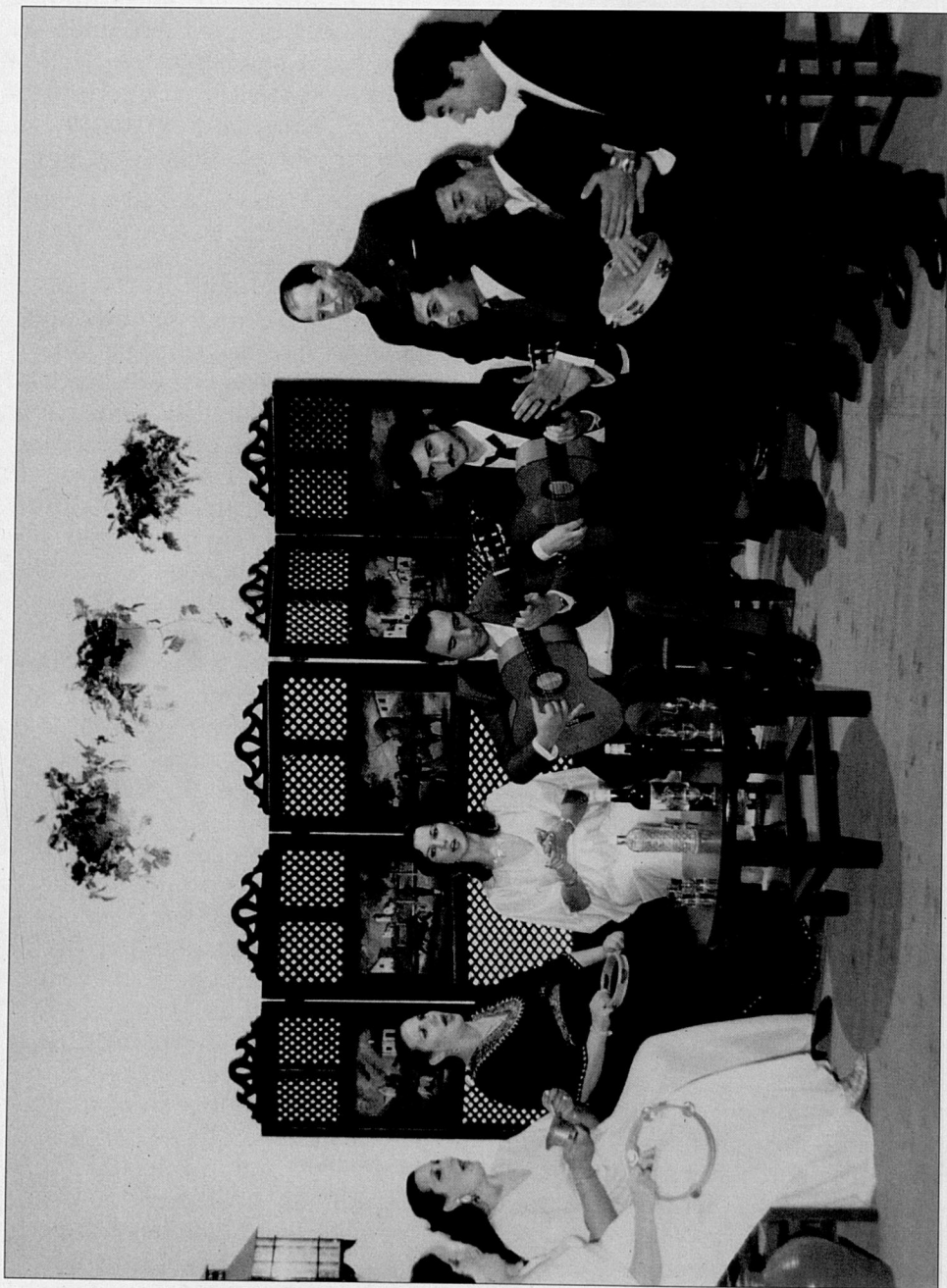
casas irrumpe la televisión, allá por los años sesenta, empezando a relegar al olvido toda una hermosísima y antiquísima tradición de siglos. Las zambombas empiezan a enmudecer y llega un momento en que, durante varios años, hasta mediados de la década de los setenta, los jerezanos se olvidan de sus villancicos y romances, cayendo todas sus coplas de Nochebuena en el olvido más lastimoso. La televisión se convierte en el enemigo público número uno de la tradición, no solo en Jerez, sino en todos los pueblos del mundo. La tradición oral desaparece por completo, en aquel tiempo de papanatismo televisivo.

VUELVE LA TRADICION

Es entonces, en la segunda mitad de los años setenta, cuando la Cátedra de Flamencología intenta recuperar toda esa tradición que se había perdido y empieza a organizar sus anuales zambombas; a cuyas fiestas trata de agregar, más tarde, exactamente en el año 1980, a las siete peñas flamencas existentes en Jerez, a la sazón: la Buena Gente, Los Cabales, El Mono, La Bulería, la Peña Flamenca Jerezana, la de El Garbanzo y la de Los Cernicalos; involucrando en este renacer de las fiestas de la Nochebuena jerezana a la Comisión de Cultura de la Diputación Provincial que ampara y patrocina el proyecto de devolver sus zambombas a todos los barrios jerezanos, utilizando para ello a las peñas -tres de ella, ya desaparecidas- y a sus socios, cubriendo así un programa de festejos en los que colabora la Federación Local de Peñas Flamencas, con zambombas cada noche, desde el día 16 al 23 de diciembre, en una peña diferente, invitándose a todo el pueblo a participar en las mismas, «para que nunca desaparezcan estas entrañables tradiciones de la música popular de nuestra tierra» -decía el programa- y para que dichas fiestas «tengan una familiar prolongación -se añadía-, en cada patio de vecindad y en cada hogar jerezano».

Ya en 1979, la Cátedra había celebrado, además de su clásica zambomba, la primera misa de gallo flamenca, en la basílica de la Merced, que se repetiría al siguiente año en el templo parroquial de Santiago, con un éxito incalculable. Dos años después, en 1982, la Caja de Ahorros de Jerez, pide a la Cátedra de Flamencología que su coro, dirigido por el guitarrista Parrilla de Jerez, grabe el primer disco de una larga colección, que la Caja San Fernando ha venido prolongando, anualmente las presentes fechas.

Cuando nos encontramos en los albores del siglo XXI, la evolución de la zambomba jerezana, con todo su significado y algarabía, recuperada de una efímera crisis de pocos años, puede decirse que se encuentra en el mejor y más esplendoroso momento, siendo numerosos los discos que se han grabado por otros coros y entidades, al calor de la que fuera gran iniciativa de la Caja, hace ahora veinte años justos. La tradición oral navideña, sus villancicos, coplas de Nochebuena y romances más antiquísimos, recuperados para el nuevo milenio, puede decirse que gozan de inmejorable estado de salud. La zambomba jerezana y su cancionero pascual siguen sonando como hace cien años, y Jerez es hoy por hoy el centro más importante de la música popular de la Navidad, no solo en Andalucía, sino en toda España.



Coro de la Cátedra de Flamencología, cantando villancicos y romances, en la Navidad de 1982



POESÍA

SARA BARAS

DANIEL PINEDA NOVO
CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

Como espuma bañada en sentimientos,
Sara Baras se mueve por la escena;
brisa ardiente del Sur en flor morena,
con un baile de raudos movimientos.

Sus brazos son dos finos pensamientos;
su ritmo es un relámpago que atruena,
con un zapateado que encadena
el arte con la rosa de los vientos...

Moderna Telethusa marinera,
de su baile nació la primavera
en vivas, floreadas geometrías...

Y se vino de Roma a San Fernando;
e igual que una vestal salió bailando
en un compás de luz, por alegrías.

(De su libro «Esa cálida hondura. Retratos flamencos».
Pag. 53. Sevilla, 1999)



*Sara Baras en una de sus actuaciones, en el Festival de Jerez.
Foto Miguel Angel González*



PAGINAS DE INFORMACIÓN

HONORES Y DISTINCIONES

PREMIO DE LA CRÍTICA A SARA BARAS

El Premio de la Crítica, que otorga nuestra REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA al mejor espectáculo o intérprete del baile, en el V Festival de Jerez, ha recaído este año en la gran bailaora Sara Baras y su espectáculo «Juana la Loca (Vivir por amor)», representado en dicho evento, con gran éxito de crítica y público. Precisamente serían los críticos de Jerez, junto con los de los grandes diarios nacionales «El Mundo» y «El País», además de «Cambio 16», presentes en el Teatro Villamarta, durante todas las noches del festival, quienes concedieron por unanimidad, dicho Premio de la Crítica a la popular bailaora de la isla de San Fernando.

El Premio de la Crítica, patrocinado en exclusiva por el Consejo Regulador de los Vinos de Jerez y Manzanilla de Sanlúcar de Barrameda, le fué entregado a la artista, en el transcurso de una gala, celebrada en la Casa del Vino de Jerez, la noche del 30 de julio pasado, con asistencia de los alcaldes de Jerez y Cádiz, numerosos artistas flamencos - entre los que se encontraban algunos bailarines de la compañía de Sara Baras -, flamencólogos y representantes de medios de comunicación andaluces. El acto estuvo presidido por el alcalde jerezano, Pedro Pacheco, el presidente del Consejo Regulador «Jerez-Xérès-Sherry» y el director de la Cátedra de Flamencología y de esta revista, Juan de la Plata Franco Martínez; actuando de maestro de ceremonias el jefe de relaciones públicas de la Cátedra, José Marín Carmona.



Sara Baras junto al alcalde de Jerez y demás personalidades que presidieron la entrega del Premio de la Crítica.



Sería nuestro director, Juan de la Plata, quien hiciera el ofrecimiento del premio, cantando las excelencias del baile de Sara Baras, recordando sus años de alumna de los cursos de la Cátedra, cuando apenas era una niña, diciendo que los mejores y más cualificados críticos flamencos se habían rendido a su arte, en una noche memorable, en que puso el teatro jerezano boca abajo. Afirmando nuestro director que, con Sara Baras, podía decirse que «había nacido la gran bailaora de este nuevo siglo, digna sucesora de las demás diosas de nuestro mejor baile, desde «La Argentinita» para acá».

Intervinieron también, con bellas palabras, en elogio de la artista premiada y de su arte, el presidente del Consejo Regulador, Luis García, y el alcalde señor Pacheco; recibiendo seguidamente la bailaora un precioso catavino de plata, trofeo simbólico del vino de Jerez, como Premio de la Crítica a su arte inigualable.

Sara Baras, en breves y emocionadas palabras, daría las gracias por dicho reconocimiento a su arte, improvisándose seguidamente una grata fiesta flamenca, en la que bailó la artista galardónada, varios de sus compañeros y compañeras de compañía y otros artistas jerezanos, a los que acompañaron los cantaores Juan Romero Pantoja «El Guapo», Juan Zarzuela y Antonio Agujeta, así como los guitarristas jerezanos, Manolo el Carbonero, Fernando e Isaac Moreno.

LOS XXI PREMIOS NACIONALES DE LA CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

Los Premios Nacionales de la Cátedra de Flamencología, creados en 1964 y correspondientes a su 21ª edición,

fueron fallados por el jurado de dicha institución académica, junto con las distinciones locales «Copa Jerez», el pasado día 3 de octubre, procediéndose a su posterior entrega, en el transcurso de una gran gala, celebrada en el Teatro Villamarta, de Jerez, la noche del día 13 del mismo mes, con las actuaciones de otros dos grandes cantaores poseedores de estos premios, José Menese (1974) y Manuel Agujeta (1978), además del guitarrista Enrique de Melchor, también premiado con el Nacional de la Cátedra (1979); así como la bailaora Milagros Mengíbar; obteniendo los cuatro un gran éxito en sus respectivas apariciones ante el público que llenaba totalmente el teatro, cuya Fundación ha querido colaborar este año con la Cátedra, devolviendo la entrega de los premios de la misma a su escenario primitivo - donde empezaron a entregarse en 1965 -, tras la restauración del magnífico coliseo jerezano.

Cerraría la gala, ofreciendo una magnífica fiesta de cante y baile por bulerías, el Cuadro Flamenco de la Cátedra de Flamencología, dirigido por el guitarrista Fernando Moreno, integrado por jóvenes artistas jerezanos.

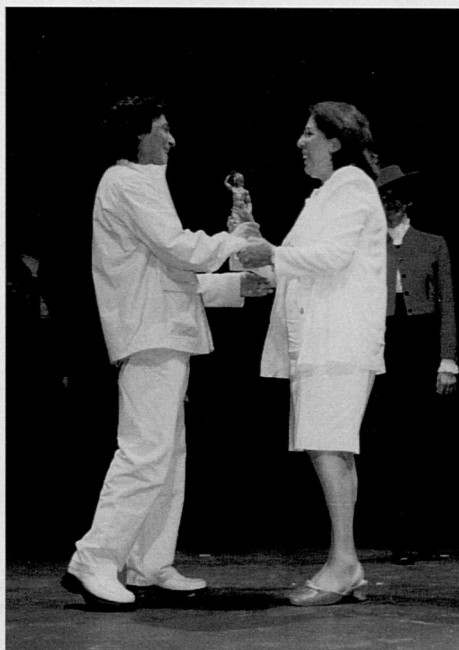
Seguidamente la empresa patrocinadora de estos premios, González Byass, ofrecería una copa de Tío Pepe y demás productos de la Casa, acompañados de cena fría, a los artistas premiados, autoridades, críticos e invitados, en las mismas dependencias del teatro.

Los Premios Nacionales de la Cátedra fueron concedidos en la siguiente forma:

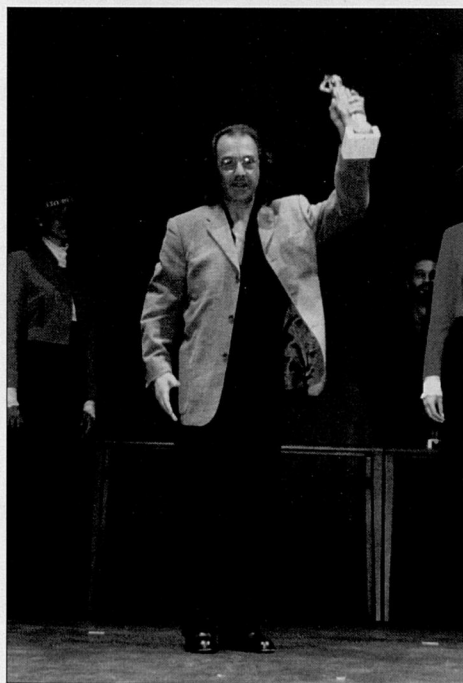
Premio Especial de Honor a la Maestría Flamenca, al bailar Antonio Gades; Premio Nacional de Cante, a Chato de la Isla; Premio Nacional de Baile, a Manolete, Premio Nacional de Guitarra, a Pepe Habichuela; el Nacional de En-



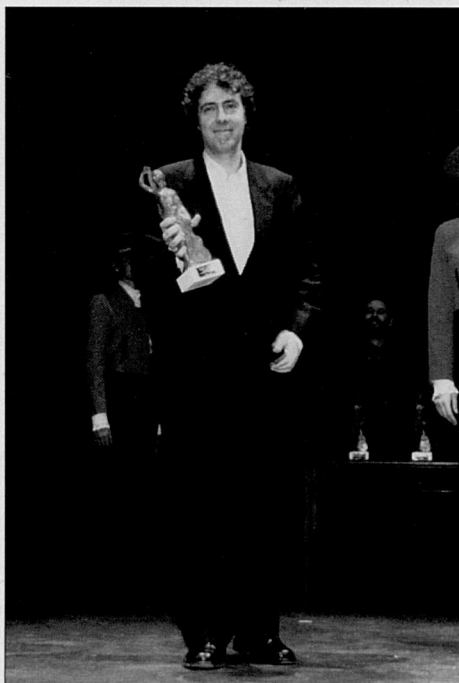
Cartel de la gala de entrega de los Premios Nacionales de la Cátedra de Flamencología



"Manolete" recibiendo su "Concha Flamenca" de manos de la Delegada de Cultura del Ayuntamiento de Jerez



Pepe "Habichuela", muestra orgulloso su trofeo



El investigador José Manuel Gamboa, tras recibir su aurea "concha" flamenca



El cantaor Fernando Terremoto recibió su "Copa Jerez" de manos del poeta Antonio Murciano



El Diputado de Cultura, Juan García, entrega la "Copa Jerez" al guitarrista Fernando Moreno



El maestro de guitarra Manuel Lozano "El Carbonero" muestra su "Copa Jerez" que le entregó, José María Lozano, de González Byass



El subdirector de la Cátedra, Manuel Pérez Celdrán, entregando los premios correspondientes a los artistas fotógrafos, Salido y Lamarca.



señanza Flamenca, fué para el maestro sevillano de baile, Manolo Marín; el Nacional a la mejor producción fonográfica a «Sonifolk»; el Nacional de Investigación Flamenca al mejor libro publicado, se concedió a José Manuel Gamboa por su obra «Perico el del Lunar, un flamenco de antología»; el de las artes aplicadas fué ex-aequo, para los fotógrafos artísticos José Lamarca y Juan Salido; el Nacional a la mejor labor periodística, para el radiofonista Antonio Núñez Romero y el que premiaba a la mejor entidad flamenca, para la asociación «El Planeta», de Fuenlabrada (Madrid).

En cuanto a los premios locales «Copa Jerez» se concedieron por el conjunto de su obra a los siguientes profesionales jerezanos:

Copa Jerez de Cante, a Fernando Terremoto; Copa Jerez de Baile, a Joaquín Grilo; Copa Jerez de Toque, a Fernando Moreno y Copa Jerez de Enseñanza Flamenca, al maestro de guitarra Manuel Lozano «El Carbonero».

El jurado de estos premios estuvo presidido por el director de la Cátedra y de esta revista, Juan de la Plata, actuando como vocales los flamencólogos de la Cátedra, Manuel Pérez Celdrán, Manuel Ríos Ruiz, Manuel Naranjo Loreto y José Marín Carmona; como artista invitado, Calixto Sánchez, director del Centro Andaluz de Flamenco, y en representación de la firma patrocinadora, González Byass, José María Lozano, delegado de relaciones externas y comunicación de la misma.

Nos hicieron el honor de entregar los premios, la delegada en Cádiz de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Pepa Caro; el diputado provincial de cultura, Juan García; la delegada de cultura y educación del Ayuntamiento jerezano, María Angeles Gómez; el subdirector de la Cátedra de

Flamencología, Manuel Pérez Celdrán; el poeta y miembro de la misma, Antonio Murciano González; el flamencólogo y miembro electo de la Cátedra, profesor José Luis Navarro; el director de relaciones externas de González Byass - firma patrocinadora en exclusiva de todos los premios de la Cátedra -, Juan Luis Vega; el delegado de dicho departamento de la firma bodeguera y miembro del jurado, José María Lozano Romero; la maestra de baile y miembro de honor de la Cátedra, Angelita Gómez; el director del área de cultura del Ayuntamiento jerezano, José Gil y el gerente del Centro Andaluz de Flamenco (CAF), Francisco Benavent.

A medio día de tan señalada fecha, todos los premiados fueron recibidos en las bodegas González Byass, cuyas instalaciones recorrieron - y en las que pudieron admirar, estampadas en viejas botas de vino, las firmas de Juan Brevia, Carmen Amaya, Pastora Imperio, Lola Flores, La Argentinita, Pilar López y de otros muchos artistas flamencos; firmando también ellos en otras botas, dispuestas al efecto. Posteriormente, los premiados y acompañantes fueron invitados a unas copas de Tío Pepe y aperitivo, en las mismas instalaciones bodegueras; reuniéndose más tarde, en un almuerzo, ofrecido por el Centro Andaluz de Flamenco, institución colaboradora con este acontecimiento, en un típico restaurante del centro de Jerez.

EXPOSICIONES

EXPOSICIÓN PILAR LÓPEZ, GRANADA Y GARCÍA LORCA

Con motivo de conmemorarse el 50 aniversario del Festival Internacional de Música y Danza de Granada, el Museo-Casa Natal de Federico García Lorca de



Fuente Vaqueros (Granada), que dirige el lorquiano poeta Juan de Loxa, director a su vez del Patronato Provincial Federico García Lorca de la Diputación granadina, celebró en sus instalaciones, el pasado mes de julio, la exposición «Pilar López, Granada y García Lorca», que obtuvo tanto éxito que hubo de ser prorrogada, a petición del público.

Carteles, programas, fotografías y otros objetos personales de la gran bailaora Pilar López, centraron la atención de esta muestra, en la que brillaban con luz propia unas hermosas palabras del poeta de Fuente Vaqueros, dedicadas a la eximia artista y que encierran, al mismo tiempo, uno de los más bonitos piropos dedicados a la trimilenaria ciudad de Cádiz: «...Pilar es como una hermosa bailarina romana de las que iban de Cádiz, primera corte del mundo antiguo. La perfección de su estilo y la gracia perfecta de su escuela tienen sus raíces en el arte único de su maravillosa hermana La Argentinita. Es como Cádiz, arquitectura inteligente y apasionada brisa de mar».

DISCOS

VIEJAS VOCES RECUPERADAS POR «SONIFOLK»

En los últimos años la casa fonográfica Sonifolk ha venido apostando seriamente por la recuperación de viejas y célebres voces de los maestros clásicos del canto flamenco que son ya mitos y leyenda.

Primero fueron las voces de don Antonio Chacón y de la Niña de los Peines - voz de estaño fundido, como la definiera García Lorca -; después la voz de la guitarra eterna del maestro Ramón Montoya; posteriormente las magistrales voces de José Cepero y Manuel Torre y, ya en este mismo año, los 39 cantes del Cojo de Malaga y los casi perdidos, lejanos ecos del Garrido de Jerez y de Fernando el Herrero.

Voces recuperadas, junto con los sonidos musicales de las viejas guitarras acompañantes de Miguel Borrull, padre e hijo; de Román; de Ramón Montoya, de Juan Gandulla «Habichuela»; del Hijo de Salvador; de Javier Molina; de Luis Maravilla; de Antonio Moreno y de Melchor de Marchena. Un trabajo iniciado por el productor Pedro Vaquero y felizmente continuado, a su muerte, por Fernando Casas y José Luis Crespo, con la colaboración importantísima de Andrew Walter y Daniel Dinkel que se han ocupado de la transferencia de los discos gramofónicos a compactos, previa una esmerada limpieza digital que hacen de esta colección de Sonifolk una verdadera muestra de arte y de artesanía fonográfica, al mismo tiempo. También es destacable la colaboración, como documentalista, en los últimos DC's del flamencólogo José Blas Vega.

Es, precisamente, por esta magnífica colección discográfica de viejas voces re-



cuperadas, de grandes maestros clásicos del cante, por lo que la Cátedra de Flamencología ha galardonado recientemente a Sonifolk, con el Premio Nacional de Flamenco a la mejor producción fonográfica.

**RUFO DE SANTIPONCE:
«AÑORANZA FLAMENCA»**

Con las guitarras de Manolo Franco y Niño del Fraile, el cantaor Rufo de Santiponce, nos ofrece en esta producción del sello Pasarela, bajo el enunciado de «Añoranza flamenca», una serie de nueve cantes, o temas, como se dice ahora, que van desde el romance por bulerías a los aires alfareros que cierran el disco; pasando por milonga, fandangos de cacería, minera y taranto, aires marineros, tango-rumba, temporeras y tanguillos.

**«CHOCOLATE CON NIÑO
RICARDO», PRODUCIDO POR «EL
FLAMENCO VIVE»**

Promovida y editada por la tienda madrileña «El Flamenco Vive», estamos ante una auténtica antología de veintidos cantes, recopilados por BMG y la marca RCA, que han sido extraídos de los seis discos de vinilo que Chocolate y Niño Ricardo grabaron, para el sello «Columbia», entre los años 1966 y 1967, y que pueden catalogarse como lo mejor que estos dos grandes artistas flamencos grabaron juntos y que, ahora, al escucharlos de nuevo, nos sirve de auténtico deleite.

«Chocolate» y «Niño Ricardo» dos excelsos maestros del flamenco, unidos por el arte y, ambos, en su mejor momento. ¡Buen trabajo! Y oportuna recuperación, cuando el papel artístico del cantaor jerezano está cada día más en alza; ya que se le considera por los más

acreditados críticos y aficionados, como el mejor cantaor vivo de este momento; lo que es tanto como decir, el mejor; el número uno.

La selección de cantes y los textos del libreto anexo, son de José Manuel Gamboa, también premiado esta vez por la Cátedra jerezana, por su magnífico libro sobre «Perico el del Lunar, un flamenco de antología». La antología de «Chocolate» es una edición limitada y numerada, para «El Flamenco Vive», que solo puede adquirirse en dicha acreditada tienda madrileña.

**«LA PERLA DE CÁDIZ» DE «EL
FLAMENCO VIVE»**

Otro disco de BMG/RCA, en edición limitada y numerada para «El Flamenco Vive», de Madrid, con textos y selección de cantes de José Manuel Gamboa y que nos trae al recuerdo, a la evocación, y a este presente momento, la dulce voz recuperada, para los nostálgicos de los buenos cantes gaditanos, de unas de las cantaoras más verídicas que ha tenido la provincia de Cádiz: Antonia Gilabert Vargas

«La Perla de Cádiz» (1925 - 1975), cuyos ecos de la década de los sesenta, en plenitud de poderío y de gracia, paladeamos ahora; cuando se ha cumplido el cuarto de siglo de su ausencia de este mundo, aunque no del recuerdo de los buenos aficionados.

Otra voz que recobramos, gracias a «El flamenco Vive», cuya labor en este sentido es digna de todo elogio.

**«CRUCE DE CAMINOS» DE
GERARDO NÚÑEZ Y PERICO
SAMBEAT**

Nos limitamos a reproducir lo que se dice en la carpeta de este disco, apare-



cido recientemente, como resultado del espectáculo titulado «Cruce de caminos», producido en su día por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y que fuera grabado en el Teatro Central de Sevilla, los días 25 y 26 de septiembre de 2000:

«Queda constancia, con esta edición discográfica, de la apasionada aventura de media docena de músicos de muy diversa procedencia, que vinieron a encontrar en este «cruce de caminos» una gozosa geografía común, a medio camino entre la improvisación de jazz y la tradición más viva del flamenco».

Ediciones «Resistencia» de Madrid presenta y reproduce el éxito de este gran espectáculo jazzístico-flamenco, en el que participan como primerísimas figuras el guitarrista flamenco jerezano, Gerardo Núñez - guitarra acústica -, y Perico Sambeat - saxos alto y soprano - a los que hay que añadir la voz de Esperanza Fernández, el piano de George Colligan, el contrabajo de Javier Colina, la percusión y voz de Arto Tunçboyacıyan y la batería de Marc Miralta, en una producción musical de Perico Sambeat y Gerardo Núñez.

Junto a las composiciones de jazz, la seguiriya y otros aires flamencos, hacen de este disco una obra sumamente atractiva para los que anhelan ver, en ese «cruce de caminos», una forma interesante de encuentro para dos músicas de la misma fuerza étnica, en las que muchos han querido ver numerosos puntos y rasgos comunes.

CALIXTO SANCHEZ: «ANTONIO MACHADO, RETRATO FLAMENCO».

Esta es la última novedad discográfica, recibida en nuestra Redacción. Un trabajo serio, original y didáctico de un cantaor y profesor: Calixto Sánchez, que

nos canta la vida del gran poeta sevillano, Antonio Machado, a través sus versos. Nos lo dice el propio intérprete. «Se trata de contar y cantar la vida de don Antonio Machado, a través de sus más memorables poemas, con el apoyo de un texto que hace de introducción a cada cante. La obra comienza con un imaginario retrato - portada - donde el



poeta se presenta y rememora su vida, desde su infancia sevillana, hasta el día del último viaje en Colliure».

Los siguientes cantes, introducidos cada uno por un texto, a modo de cita, nos permite detenernos en las diferentes etapas de la vida de Machado. Su infancia, su juventud, su historia, etc. Esta obra es, pues, una biografía musical, con un retrato flamenco a Machado, hecho con sus propias palabras y cantadas por Calixto Sánchez, que encarna en el disco la voz flamenca del poeta sevillano, por bulerías unas veces, por romance, rumbas, milongas, nanas, chufas y tientos, otras. En suma, un disco realmente original y sumamente interesante, en el que la música la han puesto la guitarra de Manolo Franco, el bajo de Manolo Nieto, la percusión de Juan Ruiz, los saxos y flauta de



José Ramón Ramos y la sección de cuerda de la orquesta de Cámara Hispalense. La producción fonográfica ha corrido a cargo del sello Pasarela.

LIBROS

JOSÉ MARÍN CARMONA:
«FERNANDO TERREMOTO»

Se trata de la transcripción en formato folleto de un amplio trabajo radiofónico, realizado por el periodista radiofónico, crítico de flamenco y flamencólogo, José Marín Carmona (Pepe Marín), malagueño afincado en Jerez desde hace muchos años, que se publica con motivo de cumplirse el vein-



te aniversario de la ausencia del gran cantaor jerezano, «Fernando Terremoto», o Fernando Fernández Monje «Terremoto de Jerez» (1934-1981).

La larga entrevista radiofónica fué realizada al cantaor por el periodista Pepe Marín, hace ahora veinticinco años, cinco antes de la muerte de «Terremoto». Aunque el periodista, al transcribir la interesantísima conversación, no ha querido darle el carácter de entrevista que, originariamente, tuvo para un programa de radio; sino que la ha convertido en monólogo, al que acompaña, con alguna que otra observación, el autor de la transcripción.

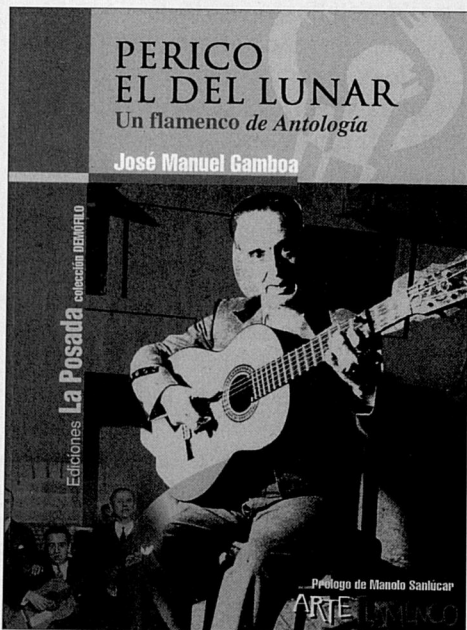
En la introducción de este trabajo, editado por la Delegación de Cultura y Educación del Ayuntamiento de Jerez, con la colaboración de la Asociación Cultural Flamenca «Fernando Terremoto», José Marín Carmona nos dice, entre otras cosas, que se trata del «testimonio de quien tuvo la gran ocasión de gozar y sufrir con el cante de Fernando Terremoto, confiando en que sirva para perpetuar su memoria entre los jóvenes que hoy se acercan al flamenco, algunos - los menos -, con la humildad lógica de quienes desconocen este mundo y, otros, con la prepotencia de creerse poseedores de toda su filosofía, asimilada mediante la lectura de unos cuantos libros o la audición de algunos discos. Solo la vivencia, en noches de compartir trabajo en peñas y festivales, puede dejarnos la huella de aquellos que han dicho algo y algo importante en el flamenco».

El diseño y la portada de este trabajo literario, que viene a arrojar más luz sobre la figura ya mítica de Fernando Terremoto, se debe al gran dibujante jerezano Pedro Carabante; de quien son también algunas fotografías que lo ilustra. El resto de las fotos son de Enrique Corrales y de Manolo Iglesias. El folleto está impreso en la Imprenta Municipal.



«PERICO EL DEL LUNAR. UN
FLAMENCO DE ANTOLOGÍA», DE
JOSÉ MANUEL GAMBOA

Se trata del libro premiado, este año, por la Cátedra de Flamencología, con el Nacional a la Investigación. Todo un importante y extenso trabajo del joven flamencólogo y crítico, José Manuel Gamboa Rodríguez, que tomando como figura central de una época al guitarrista jerezano, Perico el del Lunar, nos adentra en el espacio flamenco de este artista singular que tanto aportó a la



cultura musical andaluza, según Manolo Sanlúcar, quien precisamente firma el prólogo de esta magnífica obra, esclarecedora del Madrid flamenco de toda una época de gloria y esplendor para el flamenco.

Un libro como pocos, muy bien hecho, que es fruto de un incansable trabajo de investigación de campo - salvo la anécdota, en el introito, del Museo Fla-

menco, donde jamás hubo expuesta una foto de Perico el del Lunar, aunque sí apareciera junto a Rosa Durán, en algunos retratos de ésta. El autor, sin duda, debió confundir el Museo con alguna peña flamenca jerezana - y que desde aquí recomendamos calurosamente a todos nuestros lectores. Además, el libro está profusamente ilustrado con numerosas y curiosas fotografías, y eso también tiene su mérito. El libro está impreso en Córdoba por Ediciones de La Posada, en la Colección Demófilo.

«LETRAS DEL VIENTO», COPLAS
DE DANIEL PINEDA NOVO

El último libro aparecido, por ahora, del poeta y flamencólogo sevillano, de Coria del Río, Daniel Pineda Novo, está dedicado a estas «Letras del viento», compuesto con numerosas coplas de cantes por soleá, seguiriyas, malagueñas, verdiales, tarantas, cartageneras, etc. de su prolífica creación.

Originalmente, el libro lleva prólogo de un cantaor, José de la Tomasa, que también hizo sus pinitos de poeta y es autor de todas las coplas que canta; siendo el epílogo de otro artista-poeta, el rejoneador Angel Peralta, quien nos dice que «estas 'Letras del Viento' están escritas en el libro de la memoria de una raza y una tierra, cultivada y enriquecida por anónimos cantaores... Daniel Pineda, en su concentración, vive y se hace voz honda de este arte flamenco en el que se hermanan las alegrías y las penas, los amores y los olvidos, las ansias y los desdenes, identificándose con el carácter sincero, melancólico y sentencioso de estos cantes...»

Seguiremos esperando nuevas obras, en prosa o verso, de este apasionado flamencólogo y gran poeta que es Daniel Pineda Novo.